ARTA 2/71

ARTA 2/71

SOMMAIRE

CONFRONTATIONS INTERNATIONALES		2
CADRAN		3
COLLOQUE:	CENTRES DE LA VIE ARTISTIQUE	5
TITUS MOCANU	L'ASPIRATIONS VERS LE GÉOMÉTRISME DANS L'ART CONTEMPORAIN	10
ŞT. I. NENITZESCO	THEODOR PALLADY	13
THEODOR PALLADY	CORRESPONDANCE	22
RADU ALBALA	ITINÉRAIRE SUR LES TRACES DE MATEÏ CARAGIALE	24
MIHAI DRISCO	RETROSPECTIVES: MILITZA PETRASCO	26
ANCA ARGHIR	STRUCTURES DU STYLE. ION BITZAN	28
OCTAV GRIGORESCO	FUCINA DEGLI ANGELI	30
VISITES D'ATELIERS:	GABRIEL KAZINCZY, ION GRIGORE	32
ŞERBAN EPURE	GLOSSAIRE	36
CIMAISES		37

COUVERTURES:
I THEODOR PALLADY: NATURE MORTE, HUILE, MUSÉE D'ART DE CRAÏOVA
III LE GROUPE «SIGMA», TIMIŞOARA: CONSTRUCTION SPATIALE
IV THEODOR PALLADY: CROQUIS, LAVIS ET AQUARELLE

СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ		2
ЦИФЕРБЛАТ		3
АНКЕТА:	ЦЕНТРЫ АРТИСТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ	5
ТИТУС МОКАНУ	СТРЕМЛЕНИЕ К ГЕОМЕТРИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ	10
ШТ. И. НЕНИЦЕСКУ	ТЕОДОР ПАЛЛАДИ	13
ТЕОДОР ПАЛЛАДИ	ПИСЬМА	22
РАДУ АЛБАЛА	ПУТИ ГЕРОЕВ МАТЕЯ КАРАДЖАЛЕ	24
МИХАЙ ДРИШКУ	РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ: ОБЗОР МИЛИЦА ПЕТРАШКУ	26
АНКА АРГИР	СТРУКТУРЫ СТИЛЯ. ИОН БИЦАН	28
ОКТАВ ГРИГОРЕСКУ	FUCINA DEGLI ANGELI	30
АТЕЛЬЕ:	ГАБРИЕЛ КАЗИНЧИ, ИОН ГРИГОРЕ	32
ШЕРБАН ЕПУРЕ	ГЛОССАРИЙ	36
ПАННО		37

ОБЛОЖКИ:
I Т.ПАЛЛАДИ. МАСЛО. МУЗЕЙ ИСКУСТВА В КРАЙОВЕ
III ГРУППА СИГМА, ТИМИШОАРА: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОНСТРУКЦИЯ
IV ТЕОДОР ПАЛЛАДИ. РИСУНОК

Lei 15

40541

ARTA 2/71

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

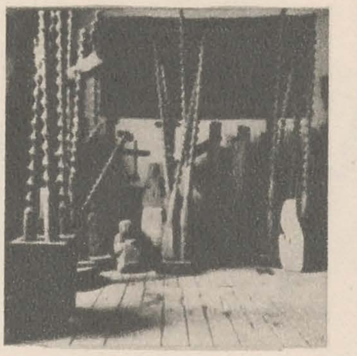
CUPRINS

	CONFRUNTĂRI INTERNAŢIONALE	2
	CADRAN	3
	COLOCVIU: CENTRE ALE VIEŢII ARTISTICE	5
TITUS MOCANU	NĂZUINŢA CĂTRE GEOMETRIC ÎN ARTA CONTEMPORANĂ	10
ŞT. I. NENIŢESCU	THEODOR PALLADY	13
THEODOR PALLADY	SCRISORI	22
RADU ALBALA	ITINERARII MATEINE	24
MIHAI DRIŞCU	RETROSPECTIVE: MILIŢA PETRAŞCU	26
ANCA ARGHIR	STRUCTURI ALE STILULUI. ION BITZAN	28
OCTAV GRIGORESCU	FUCINA DEGLI ANGELI	30
	ATELIER: GABRIEL KAZINCZY, ION GRIGORE	32
ŞERBAN EPURE	GLOSAR	36
	SIMEZE	37

COLEGIUL REDACŢIONAL	VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACŢIONAL	REDACTOR ŞEF: ANATOL MÂNDRESCU REDACTOR ŞEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE: IOAN HORGA REDACTORI: OLGA BUŞNEAG, MIHAI DRIŞCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORŞIA CORECTOR: INGRID GEORGESCU PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII	DAN HAYON, EUGEN LUPU, CONSTANTIN NICOLAE, OCTAVIAN STĂCESCU
DIAPOZITIVE ÎN CULORI	RADU BRAUN, ION IVAN
COPERTE	I THEODOR PALLADY: NATURĂ MOARTĂ, ULEI, MUZEUL DE ARTĂ DIN CRAIOVA III GRUPUL SIGMA, TIMIŞOARA: CONSTRUCŢIE SPAŢIALĂ IV THEODOR PALLADY: ÎN CAFENEA. LAVIU ŞI ACUARELĂ
PREZENTAREA ARTISTICĂ	MAGDA ARDELEANU

REDACŢIA REVISTEI	STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9 TELEFON 13 75 61
ADMINISTRAŢIA	UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16 35 01 BUCUREŞTI
ABONAMENTE	SE FAC LA TOATE OFICIILE POŞTALE ŞI LA SEDIUL U.A.P.; 6 LUNI — 90 LEI 12 LUNI — 180 LEI
TIPARUL	ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ» CALEA ŞERBAN VODĂ 133-135 BUCUREŞTI ROMÂNIA

A 2/71 ANUL XVIII



BRUXELLES

Palais des Beaux Arts din Bruxelles a prezentat, în decembrie trecut, o expoziție de pictură și sculptură românească cu lucrări de Brăduț Covaliu și George Apostu. Brăduț Covaliu a expus 50 picturi în ulei, prezentate anterior, în cea mai mare parte, la recenta sa expoziție bucureșteană, iar George Apostu a expus 26 sculpturi în bronz, marmură, lemn — dintre care 22 au figurat la ultima ediție a bienalei de la Veneția. Primită cu interes, expoziția a atras atenția criticii de artă, comentariile de presă subliniind prezența celor doi artiști români la *Palais de Beaux Arts*. Sub titlul *Covaliu « se povestește » în cincizeci de tablouri și Apostu sculptează « arbori ai vieții »*, cotidianul bruxellez *Le Soir* publică o substanțială trecere în revistă a expoziției. « Voga artei abstracte — spune cronicarul — ne-a impus, e adevărat, să uităm numele familiei umane a unui pictor. Se preamărea o artă internațională, efervescentă, cuprinzînd o mare abundență de valori interschimbabile. Astăzi ne bucurăm cînd recunoaștem un finlandez, un japonez ori un român». În această perspectivă, tablourile lui Covaliu alcătuiesc « un ansamblu cu delicate efuziuni spirituale și cu tonuri în general atenuate. În compoziție poate fi surprins un ritm unduitor, ca amintirea unei febre ». În sculptura lui Apostu, înflorire monumentală care degajă o impresie de forță și de generozitate, « un trunchi de copac este fenomenul originar al întregului cosmos ».

CAGNES-SUR-MER

Pictorul Florin Niculiu a fost printre cei distinși la a doua ediție a *Festivalului internațional al picturii* de la Cagnes-sur-Mer (iunie-septembrie 1970) cu premiul *Paleta de Aur*. Pictorul a expus tablourile *Decembrie* și *Ofranda* (în ilustrație). La expoziție — organizată la *Chateau-Musée de Cagnes-sur-Mer*, sub auspiciile *Municipalității*, ale *Ministerului afacerilor culturale* al Franței și ale *Comisiei naționale U.N.E.S.C.O.* — au participat 134 artiști din 47 țări.

GAND, BRUGES

Organizată în toamna anului trecut, sub auspiciile societății belgiene de turism *Vlaamse Toeristenbond* la Gand și la Bruges, expoziția de pictură, sculptură și tapiserie la care au participat Ileana Dumitriu Cojan, Florin Niculiu, Mimi Podeanu, Dorian Szasz, Lia Szasz și Alexandru Țipoia a fost primită cu interes din partea publicului și a presei. Ziare și reviste ca *De Toerist, Het Laatste Nieuws, Brugs Handelsblad* ș.a. au publicat substanțiale note și articole comentînd favorabil lucrările expuse.

EDITION SIGI KRAUSS
★ BUY ARTS ★
SIGI KRAUSS GALLERY

LONDRA

Între 3 și 30 ianuarie a.c., *Sigi Krauss Gallery* din Londra a găzduit o expoziție a pictorilor români Horia Bernea și Paul Neagu — care au expus desene, picturi în ulei și obiecte. Cei doi artiști au mai figurat, de asemenea, la aceeași galerie, în cadrul unei expoziții colective, organizată în ultima lună a anului trecut.

KARL MARX STADT

Maria Ciupe și Aurel Ciupe au deschis o expoziție de pictură și tapiserie la Karl Marx Stadt. Vernisajul a avut loc la 25 februarie a.c. Maria Ciupe a prezentat 11 tapiserii executate în tehnica haute-lisse (printre care *Sera, Țurca, Pasăre, Reflexe, Mesteceni* etc.), aparținînd artistei, cu excepția unei lucrări din patrimoniul Muzeului din Galați. Cele 44 tablouri ale lui Aurel Ciupe (selecționate din colecția pictorului precum și din colecțiile unor muzee din București, Cluj, Constanța, Arad, Zalău) alcătuiesc un ansamblu cu caracter monografic, ilustrînd genurile abordate de către pictor de-a lungul activității sale.

BANSKA-BYSTRICA

În perioada octombrie-decembrie 1970 a avut loc prima ediție a *Bienalei internaționale de xilogravură* de la Banska-Bystrica (Cehoslovacia). La debutul acestei confruntări internaționale în domeniul de veche tradiție al gravurii pe lemn, arta românească a fost reprezentată de către Mircea Dumitrescu (cu lucrările *Roua cerului, Miraj* și *Iluzie*), Anton Perussi (*Un dar, Soarele* și *Peisaj*) și Ion Stendl (*Profil IX* și *Profil X*).

HAMBURG

Sub semnătura redactorului șef, Ludwig Schultheis, revista hamburgheză *Kunst und Handwerk* publică, într-unul din recentele sale numere (noiembrie 1970), o sugestivă prezentare a ceramistului Costel Badea (*Costel Badea — Ein rumänischer Keramiker*). Printre numeroasele lucrări reproduse în fotografii figurează cîteva dintre obiectele prezentate de Costel Badea la expoziția sa de la *Galeriile de artă Apollo*, alături de proiectul lucrării *Victorie*, de curînd realizată la fabrica de ceramică din Militari și destinată a fi amplasată în peisajul marin al Costineștilor.

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

ARTOTECĂ

Recent, la Kunstverein din Berlin s-a deschis o artotecă, finanțată de loterie, care dă cu împrumut gratuit publicului lucrări (picturi, sculpturi, desene, multiple) de artiști contemporani. Lucrările sînt împrumutate pe un termen de două luni. Prin această acțiune, Kunstverein intenționează să încurajeze difuzarea artei moderne și ridicarea nivelului estetic al marelui public.

PILOTAJ

Principalii responsabili ai asociației Documenta 5 din Cassel, adică grupul Archigram (Londra), Arnold Bode (inițiatorul acestei asociații), Bazon Brock (profesor de estetică la Hamburg), Werner Hofmann (director la Kunsthalle din Hamburg) și Harold Szeeman au stabilit proiectul desfășurării evenimentelor artistice propuse de această asociație pentru anul 1971—1972.

Manifestările nu vor mai consta în selecția și expunerea statică de obiecte oferite contemplației (cum a fost cazul în anii precedenți) ci într-o serie de « situații ». Va lua ființă și un centru de documentare, menit să ilustreze prin intermediul expozițiilor, filmelor, diapozitivelor, expunerilor și discuțiilor, un ansamblu de probleme ale artei contemporană:

— probleme ivite din noi tendințe ale artelor plastice (gest, spațiu, timp, amprentă)

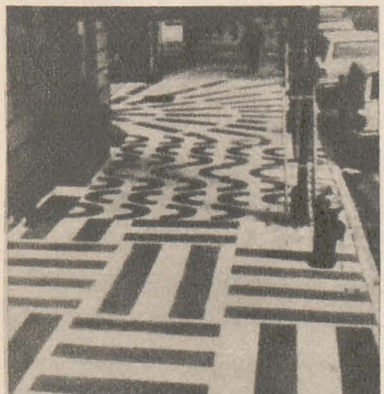
— probleme egate de folosirea materialelor diverse (noi *media* și tehnologii)

— probleme privind rolul social al artistului (creația colectivă, individuală etc.)

— probleme puse de transmiterea artei (didactica și pedagogia artei).

ARTA ȘI ORAȘUL

Sculptorul american Calder a realizat o lucrare neobișnuită în contextul operei sale: un trotuar lung de 25 de metri executat în marmură și ciment pe Madison Avenue, New York, corespunzînd numerelor de casă 1014, 1016, 1018. Lucrarea este un dar oferit de Calder admiratorilor operei sale și a costat aproximativ 7.000 de dolari.



În Olanda continuă să se dezvolte tradiția lucrărilor monumentale pentru spațiul urban. Se remarcă lucrările lui André Volten, unul din cei mai importanți sculptori « arhitecturali » sau « de exterior ». Ca artist el valorifică experiența sa de inginer. Materialul predilect este oțelul. Recent a realizat o construcție de oțel pentru Oficiul Lucrărilor Publice din Utrecht (1970), o coloană plasată în fața gării din Rotterdam (1970) și o alta pentru Universitatea din Amsterdam.

La *Hanovra* are loc o acțiune de « mobilare » a spațiului urban cu artă contemporană. Pe lîngă expunerea în parcuri a unor sculpturi de Fritz Wotruba și Kenneth Snelson, se mijlocește familiarizarea publicului cu arta contemporană înțeleasă ca acțiune și ambianță. Unora dintre lucrări li s-au imprimat în acest scop caracteristici capabile să trezească atenție și interes. Unul dintre cele mai atractive «obiecte în acțiune» a fost datorat Grupului de cercetare din Amsterdam «Eventstructure». Lucrarea este formată dintr-un tub de material plastic transparent traversînd lacul Machsee din Hanovra. Avînd senzația că pășesc « direct peste ape » prin acest mediu « dematerializat », trecătorii lacului au fost astfel antrenați în acțiunea de participare și receptare în același timp a unor modalități și tehnici actuale de artă.

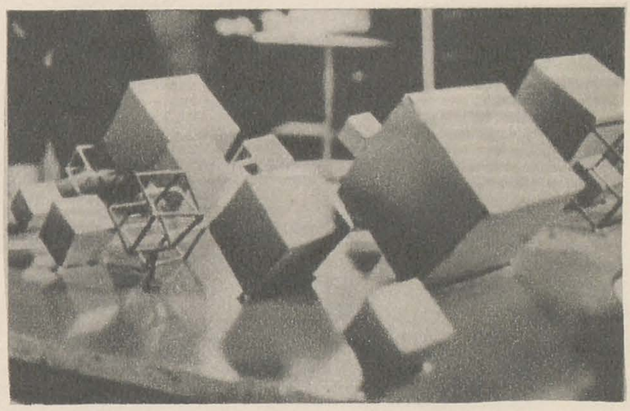
Scopuri asemănătoare a urmărit expoziția organizată sub patronajul lui Minnesota State Arts Council, în orașele Minneapolis și St. Paul din S.U.A. Nouă artiști au fost chemați să valorifice resursele artistice ale mediului urban (Ron Brodigan, Robert Cumming, Richard Treiber ș.a.). O serie de lucrări au fost plasate în spații libere din vecinătatea unor clădiri importante sau în parcuri. În crearea lor, elementul natural (pămînt, iarbă, piatră, lemn) a fost îmbinat cu materiale artificiale (sticlă, neon, asfalt), în spiritul unor experiențe ale sculpturii actuale și al artei « funk» (deșeu).

CĂRȚI

François Fiedler a ilustrat celebrele « Fragmente asupra devenirii universale », datorate lui Heraclit. Cartea, tipărită într-un tiraj de 150 de exemplare, fiecare conținînd 30 de acvaforte, va apare în primăvară la editura Adrien Maeght.

PROSPECȚIE ARTISTICĂ

În anul trecut la Wroclaw, care a devenit de cîtva timp un centru activ al artei poloneze noi, a avut loc un simpozion organizat pe tema prospectării ambianței urbane. Un grup de critici a selecționat aproximativ treizeci de artiști spre a le încredința elaborarea proiectelor. Organele administrative locale și cîteva întreprinderi industriale din oraș au pus la dispoziție, pentru această acțiune publică, fonduri bănești, spații de lucru, materiale și și-au



exprimat intenția de a asigura realizarea viitoarelor proiecte. Prima etapă de lucru s-a încheiat cu o expoziție de proiecte, deschisă în sălile Muzeului de arhitectură și construcții din Wroclaw. S-au putut distinge trei categorii de propuneri: orientarea către forme spațiale legate funcțional de construcțiile urbane, o concepție decorativ-monumentală preconizînd lucrări cu caracter simbolic și o a treia viziune întemeiată pe o concepție integratoare, propunînd structuri complexe, care să ilustreze legătura organică dintre fenomenele artistice, sociale, tehnologice. La rîndul lor, criticii au elaborat planul instituirii unui « centru de cercetări artistice » cu sediul la Wroclaw, avînd drept scop « modelarea unui nou mediu de dezvoltare a artei . . . Centrul va funcționa ca un depozit de idei, un teren de confruntări, o activitate documentară, un punct de informație » — se relatează în reviste « La Pologne ». Acțiunea artistică de la Wroclaw e apreciată și în perspectiva efectelor culturale, făgăduind « să pună bazele unei educații a publicului artei contemporane ».

MUZEE NOI

Dali anunță fundarea (cu contribuția guvernului) unui muzeu al operelor sale la Figueras — orașul lui natal.

Miercuri, 10 februarie, la Palatul Consiliului de Stat, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, s-a întîlnit cu oamenii de artă și cultură într-o consfătuire de lucru.

Au luat parte tovarășii Emil Bodnaraș, Paul Niculescu-Mizil, Gheorghe Rădulescu, Janos Fazekas, Dumitru Popescu, Leonte Răutu, Gheorghe Stoica, Miron Constantinescu, Mihai Gere, Ion Iliescu, precum și Pompiliu Macovei, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Zaharia Stancu, președintele Uniunii scriitorilor, Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, Brăduț Covaliu, președintele Uniunii artiștilor plastici.

La întîlnire au participat membrii conducerilor Uniunii scriitorilor, Uniunii compozitorilor, Uniunii artiștilor plastici, numeroși scriitori, compozitori și muzicologi, pictori, sculptori, artiști decoratori, graficieni, membri ai conducerii Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, critici literari și de artă, redactori-șefi ai presei centrale și ai publicațiilor de specialitate, directori de edituri și alți oameni de cultură.

În cadrul consfătuirii au luat cuvîntul acad. Zaharia Stancu, Ion Dumitrescu, Brăduț Covaliu, Titus Popovici, Vasile Drăguț, Meliusz Jozsef, George Apostu, Dan Hăulică, Nicolae Breban, Patriciu Mateescu, Sütö Andras, Pompiliu Macovei, care au exprimat, în numele tuturor oamenilor de artă și cultură, adeziunea deplină la politica internă și externă a partidului și statului, atașamentul profund față de cauza socialismului.

În încheierea lucrărilor a luat cuvîntul tovarășul NICOLAE CEAUȘESCU.

Cuvîntarea secretarului general al partidului, urmărită cu deosebit interes, a constituit o nouă și elocventă expresie a înaltei aprecieri date de partid creatorilor de valori spirituale, a grijii manifestate pentru dezvoltarea patrimoniului nostru cultural.

„Sîntem pentru o largă libertate de creație, dorim să avem o literatură și o artă diversificate din punct de vedere al formei, al stilului, ne pronunțăm hotărît împotriva uniformizării și șablonismului, a rigidității și dogmatismului. Considerăm că a accepta șablonismul, uniformizarea, rigiditatea înseamnă a sărăci viața spirituală și culturală a poporului nostru. Este de înțeles că activitatea creatoare a unui popor, în toate domeniile, se poate desfășura cu succes numai în condițiile cînd omul se simte liber și stăpîn pe destinele sale".

NICOLAE CEAUȘESCU

Centre ale vieţii artistice

În literatura precisă și în același timp sugestivă a indicilor care raportează despre dezvoltarea multilaterală și progresivă a României, la cifrele despre realizările sociale, economice, culturale, sectorul artelor plastice e îndreptățit să adauge datele dinamicii lui. În harta cincinală pe care s-a notat apariția hidrocentralei Porțile de Fier, a noilor întreprinderi industriale de la Tulcea, a combinatelor din Satu Mare, Suceava, Slatina, Craiova etc. etc., unde se pot însemna continuu locurile, mereu altele, ale evenimentelor culturale, se cuvin înregistrate și noile muzee, noile cenacluri de creatori, noile cadre de manifestări artistice.

Acțiunea susținută a Uniunii artiștilor plastici de stimulare a vieții artistice în numeroase centre ale țării se integrează în acest amplu proces. Conjugarea interesului manifestat de forurile locale cu inițiativele Uniunii artiștilor plastici a asigurat nu numai dezvoltarea unor vechi centre precum Cluj, Iași, Timișoara, Baia Mare ș.a., ci a favorizat și înființarea unor noi nuclee artistice într-o seamă de orașe ale țării. Numai în ultimii doi ani, alături de cele 15 filiale existente, au fost create cenacluri la: Pitești, Brăila, Tîrgoviște, Buzău, Bacău, Piatra Neamț, Suceava, Deva, Miercurea Ciuc, Sf. Gheorghe, Satu Mare, Lugoj. Îmbunătățirea dotării cu ateliere, săli de expoziție și magazine, urmărită cu egală grijă în centrele cu o mai veche tradiție cît și în cele noi, a contribuit la crearea bazei necesare pentru dezvoltarea vieții artistice. Organizarea unor schimburi de expoziții, de grup sau personale, între diferitele filiale și cenacluri, organizarea de expoziții ale unor filiale la București — a dus la intensificarea circulației valorilor plastice **pe plan republican, a stabilit, implicit, un climat de emulație, de confruntare a ideilor și valorilor între capitală și celelalte nuclee artistice; schimburile de expoziții au probat totodată o relativă unitate de ritm și preocupări între diferitele centre culturale.**

Această situație a vieții artistice din întreaga țară este tema discuției organizate la redacție cu prilejul saloanelor județene '70.

1. *NICOLAE APOSTOL: Portret — ulei (Baia Mare)*
2. *IONEL MUNTEANU: Leagăn — piatră (Arad)*
3. *IOAN GÂNJU: Ceata lui Irod — ulei (Iași)*

Cum funcționează arta în diferitele filiale și cenacluri ale Uniunii artiștilor plastici, cum contribuie ele la conturarea unui profil specific al artei românești, iată, în cîteva cuvinte, tema discuției de astăzi. În acest cadru problematic, saloanele județene '70 constituie doar o referință. Dar o referință importantă, pentru că — în pofida unor carențe asupra cărora vom reveni — ele au demonstrat că s-a realizat un front al calității la care participă diferențiat, cu un anume specific, nuclee artistice din toate orașele mai importante ale țării.

Vasile Drăguț: Cred că unul dintre primele puncte asupra căruia este util să stăruim în discuția de față privește schimbarea generală a vieții artistice din țara noastră, atît pe plan organizatoric, cît și calitativ. În prezent, poate și în legătură cu dezvoltarea județelor, numărul centrelor tinere a crescut în mod exploziv. Este de subliniat faptul că se afirmă unele centre noi, ca, de exemplu, Constanța, Ploiești, Craiova, Suceava, centre în care asistăm la statornicirea unui climat stimulator, la cristalizarea unor identități precise. Pe de altă parte, atrage atenția întinerirea unor vechi centre, cum ar fi Baia Mare și Iași, dar în primul rînd Timișoara, oraș în care se promovează experiențe de mare interes artistic. Din nefericire Bienala '70 nu a fost în măsură să dea o imagine concludentă asupra șantierului național, filialele și artiștii din provincie, în general, părînd inhibați — poate de anumite criterii convenționale și oficiale. . .

Olga Bușneag: Unele saloane județene nu au fost nici ele concludente cu privire la potențialul artistic local. În acest sens mai semnificative mi s-au părut expozițiile organizate de aceleași filiale la București sau în alte centre, de pildă expoziția centrului de la Baia Mare deschisă acum doi ani la Cluj.

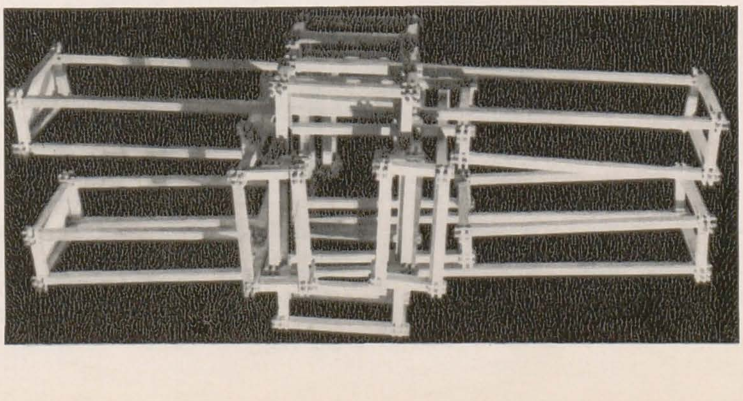
Horia Horșia: Important este în discuția noastră, cred, să surprindem posibilitățile de afirmare și manifestare ale artei în diversele centre și, prin intermediul saloanelor — cu toate limitele acestora — să distingem care este aportul fiecărui nucleu la ceea ce ați numit «front al calității». Dacă, de pildă, expoziția sibienilor, organizată anul trecut la Dalles, a atras atenția, aceasta nu constituie un fapt izolat în activitatea filialei. Un grup — Chișu, Florea, Iorga, Ilea, Gyenge, Cărămidar a expus la Apollo. Sibienii au realizat, apoi, un schimb de expoziții cu artiștii din Riga. Cît despre salonul județean, el a reprezentat un succes.

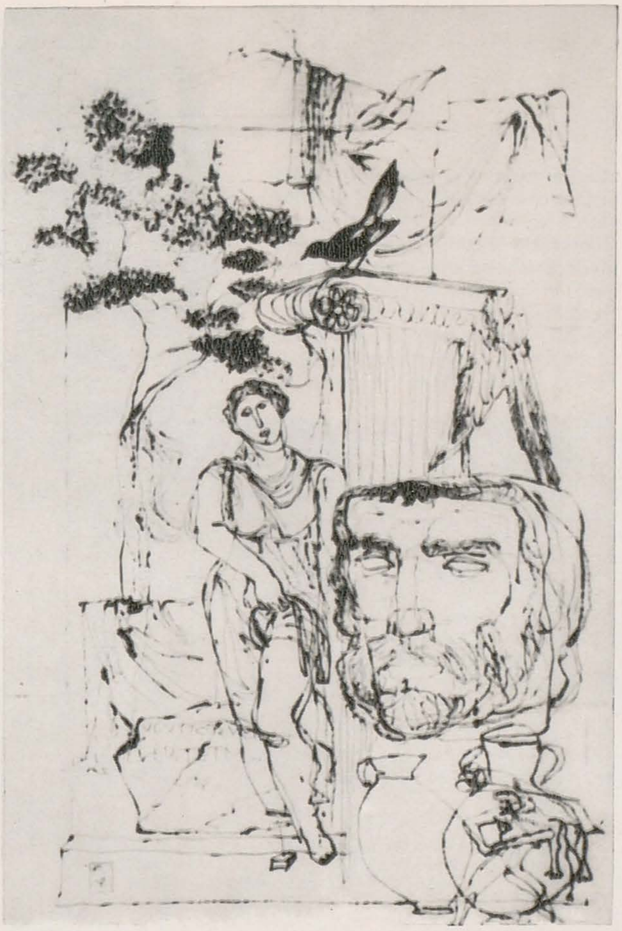
În trecut sibienii expuneau în cadrul saloanelor de la Brașov. Organizarea separată a expozițiilor filialei a fost, poate și ea, un element stimulator.

Octavian Barbosa: Apropo de Brașov, aș vrea să amintesc că acest centru avea un sistem de referință mult mai bun, din punct de vedere constructivist, decît Timișoara; mai puternic, mai direct. Să nu uităm că Brașovul s-a bucurat de prezența unui artist de prestigiu ca Mattis Teutsch, unul din primii adepți ai constructivismului european. Și totuși nu aici s-a dezvoltat o mișcare constructivistă, adică o mișcare de acest tip, care să ducă mai departe implicațiile teoretice și creatoare inițiale ale constructivismului, în direcția artei optice cinetice și ambientale, ci la Timișoara. «Școala» de la Timișoara nu este, însă, echivalentă cu grupul de la Timișoara. Chiar dacă atunci cînd se vorbește în acest fel, gîndul se îndreaptă spre gruparea constructivistă de acolo. Faptul că de aici a pornit întîia acțiune coerentă de nivel în direcția artei constructiviste (care s-a manifestat cu succes cu ocazia Bienalei de la Nürenberg 1969), precum și convingătoarea demonstrație a eficienței pedagogice și sociale a grupurilor de creație (v. expoziția Liceului de Arte Plastice din Timișoara, în 1970), ca și activitatea grupului format din Constantin Flondor-Străinu, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan, Ion Gaita și matematicianul Lucian Codreanu explică asocierea frecventă care se face între filiala de la Timișoara și grupul constructivist respectiv. Proiectele și machetele prezentate în expoziția județeană — 1970 de acest grup sugerează numai în parte virtualitățile sociale și estetice pe care investigațiile lor creatoare le implică, contribuția personală adusă unor sectoare importante ale industrial design-ului, artei ambientale. Faptul că grupul a stabilit relații cu întreprinderi și instituții, angajînd în realizarea comenzilor inteligența pasionată a elevilor este de bun augur, nu numai în ce privește descoperirea și formarea vocațiilor, a cultivării spiritului de echipă, dar chiar în pregătirea directă a absolvenților pentru integrarea în producție. Trebuie amintit că în cadrul expoziției de la Timișoara coexistă tendințele de filieră tradițională cu cele moderne. Preocupările de artă obiectuală și ambientală ale lui Gabriel Popa și Romul Nuțiu sau orientările abstracte și optice ale Eugeniei Dumitrașcu, Molnar Zoltan sau Toma Viorel stau alături de sculpturile unui artizan al lemnului și pietrei ca Victor Gaga, de lucrările unui ingenios gravor ca Vasile Pintea sau de acelea ale Xeniei Eraclide. În domeniul picturii de evocare istorică compoziția închinată lui Horia, Cloșca și Crișan de Ciprian Radovan constituie una din realizările deosebite ale genului. Tot la Timișoara fac o notă distinctivă, membrii cenaclului din Lugoj: Vladimir Streletz, Silviu Oravițan și Tudor Tudan.

Horia Horșia: Filiala Brașov a izbutit să organizeze de cîtva ani încoace un salon de pictură și sculptură, unul de desen și gravură și o expoziție de artă decorativă. Artiștii sînt antrenați, de asemenea, la executarea unor lu-

4. *ALEXE KISS: Nocturn — tehnică mixtă (Oradea)*
5. *MIHAI OLOS: Gînd românesc pentru Japonia — lemn (Baia Mare)*
6. *PAUL ERDÖS: Ruine — tuș (Satu Mare)*
7. *ILONA TOTH SZÜCS: Interior — ulei (Cluj)*





crări de artă monumental-decorativă. Toate acestea dovedesc o activitate susținută. În ceea ce privește, însă, ultima ediție a salonului de pictură și sculptură, ea n-a fost la nivelul așteptărilor.

Vasile Drăguț: Eu n-am văzut de cîțiva ani expozițiile de artă brașovene, dar ultima oară am fost neplăcut surprins de un fenomen pe care l-aș numi de închistare în formule de epigonism academic. Cu excepția cîtorva tineri care încercau să valorifice cîte ceva din moștenirea atît de complexă a lui Mattis Teutsch sau care se deschideau unui colorism cu aspirații monumentale, marea majoritate a artiștilor părea a se complace în consemnarea unor cadre dulcege din mediul înconjurător. Am înțeles atunci că stimularea tinerilor artiști este cu adevărat o necesitate. Evoluția tinerelor talente cunoaște o linie ascendentă în multe orașe, dar la Brașov, după cum sînt informat, ea întîrzie să se manifeste.

Constantin Prut: Asistăm la un fenomen de extensiune a șantierului artistic. O serie de centre își continuă unele direcții spirituale care le acordă o anume identitate în istoria culturii românești. Tradiție înseamnă aici existența unui patrimoniu și, mai mult decît atît, o statornică practică a creației artistice. Dar, iată că, în numeroase localități apar noi elemente artistice. Mișcarea artistică de aici nu se mai așază în prelungirea unei tradiții ci se referă la un sens mai general al creației contemporane. Nu e obligatoriu să vorbim de «artă tradițională», cînd avem în vedere vechile centre, și de «artă sensibilă la nou», în cazul filialelor și cenaclurilor recent înființate. Ar fi, în aceasta, o comoditate care schematizează. Importantă este atitudinea artistului și capacitatea lui de a-și supune un limbaj, fie vechi fie nou. Activitatea unor tineri artiști din Galați (Mihai Mihai, Simion Mărculescu, Dumitru Cionca, Ingo Glass), Bacău (Ilie Boca), Suceava (Constantin Doroftei, Vigh Istvan) nu trimit monocord la «tradiție» sau «modernitate». E o tendință de universalizare a demersului artistic, de deschidere a acestuia spre orizontul spiritual al omului civilizației românești actuale. Din păcate, arta centrelor industrializate e încă prea puțin receptivă la structurile stringent actuale ale angajării sociale a produsului artistic.

Olga Bușneag: Precizările acestea mi se par necesare, întrucît unul din punctele pe care trebuie să le avem în vedere în discuție sînt și datele care particularizează o filială sau un cenaclu. De aceea «știrile» despre cele mai noi nuclee artistice sînt cît se poate de bine venite.

Octavian Barbosa: Am fost la înființarea cenaclului la Lugoj. Sînt doi-trei artiști foarte talentați care n-ar fi putut să se afirme altfel.

Horia Horșia: Înființarea unor cenacluri noi a fost o măsură necesară. Discutam cu cîtva timp în urmă despre posibilitatea înființării unui cenaclu la Sighișoara, cu următoarele argumente: e oraș intrat prin specificul lui în istoria picturii noastre; are un important complex industrial de ceramică și sticlă; există un contact permanent cu capitala, bucureștenii poposind aici adeseori încă din timpul practicii studențești, ca să nu mai vorbim de ceramiștii care își execută lucrările la cuptoarele combinatului local. Activitatea artistică ar putea fi stimulată și aici în cadrul organizat al unui cenaclu.

Vasile Drăguț: În legătură cu stimularea vieții artistice din țară, în cadrul acestui impresionant fenomen care tinde să anuleze diferențele dintre capitală și filiale, aș vrea să vă informez asupra unei alte realități demnă de atenție: înmulțirea și perfecționarea muzeelor de artă. O realizare deosebită o constituie secția de artă a Muzeului Țării Crișurilor din Oradea; este, în primul rînd, meritul pictorului Coriolan Hora, șeful secției, de a fi constituit un admirabil patrimoniu, expoziția de bază concurînd în frumusețe cu muzee de tradiție. Clădiri frumoase, în vederea amenajării unor muzee de artă, au fost obținute în ultimii doi ani la Ploiești, Botoșani, Turnu Severin, Pitești, Calafat, (discuții, în acest sens, se duc și la Vaslui, Tîrgu Jiu și în alte localități), dovadă că interesul pentru arta plastică este în continuă creștere. Evident, pentru o cît mai eficientă dezvoltare artistică se impune o conjugare a eforturilor: ale organelor locale (prin asigurarea condițiilor de viață și lucru pentru artiști), ale Uniunii Artiștilor Plastici (printr-o atentă stimulare), ale Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă (prin lărgirea organizată a cadrului de activitate).

Horia Horșia: Condițiile existente la Brașov nu sînt folosite.

Vasile Drăguț: Mi se pare că Brașovul ar putea deveni obiectul unei anchete speciale pe această temă, cu implicarea tuturor factorilor responsabili. Este evident că, în raport cu impetuoasa înflorire industrială, pe planul culturii și artei s-a făcut prea puțin. Un bun local, obținut pentru muzeul de artă, a fost destinat apoi unor birouri, în timp ce un valoros patrimoniu artistic zace în depozite. Cu chiu cu vai s-a deschis un mic muzeu, care nu rezolvă nimic, dar care denunță o mentalitate.

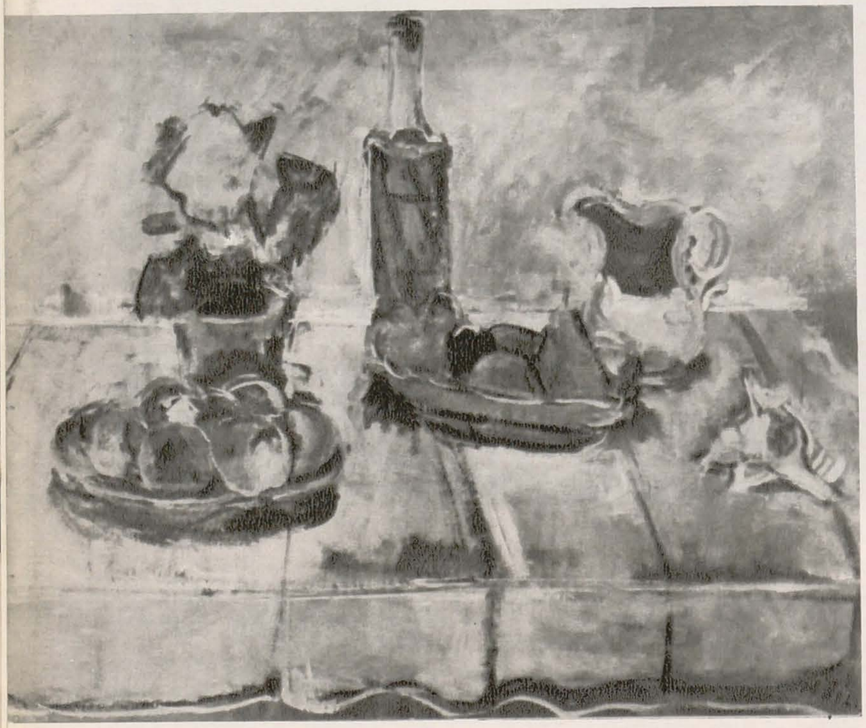
Dar, v-aș propune să deplasăm discuția într-o zonă de preocupări mai largi. Iată, de exemplu, problema metodei și limbajului critic în contextul contemporan. Considerînd în ansamblu stadiul de dezvoltare al artelor plastice și, prin comparație, nivelul criticii de artă, apare ca evidentă rămînerea în urmă a criticii; deși impresionismul, ca fenomen de artă, și-a consumat de multă vreme ciclul istoric, critica de artă se complace deseori în judecăți impresioniste, de suprafață, care, așa cum este de așteptat, nu sînt în măsură să releve substanța reală și complexitatea problematică a creației artistice contemporane.

Constantin Prut: Cred că una din urgențe este și ridicarea ștachetei în viața artistică de ansamblu a localităților. Pentru că pot exista, într-un centru, doi-trei artiști înzestrați care să lucreze și să se afirme, iar restul vieții artistice să continue la un nivel extrem de scăzut. Amatorismul fals legitimat, diletantismul agre-

aceea este necesar ca printr-o critică promptă și competentă să fie puși la adăpost de influența nefastă pe care o exercită, uneori cu exasperantă « autoritate », persoane cu activitate artistică de calitate submediocră. Aș cita ca exemplu cazul lui Ghiață Colibași, care, în ultimul timp, încearcă să mistifice autoritățile din

atenția, pentru că asemenea cazuri pot să compromită însăși ideea de gir critic.

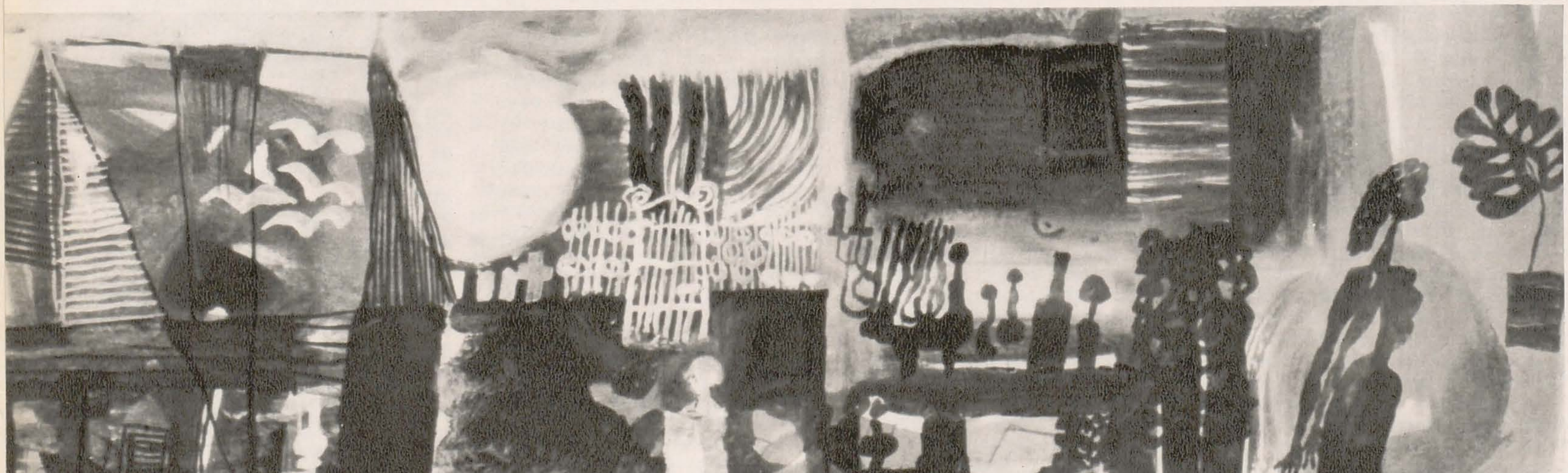
Constantin Prut: Aici ar trebui să urmăm una din sugestiile apărute în discuția noastră — situația actuală a criticii de artă. Există, desigur, necesitatea ca actul critic să depășească îngustimea gestului reflex, înregistrarea « impresio-



8 | 10 | 11 | 12

9

8. *AUREL CIUPE: Natură statică — ulei (Cluj)*
9. *VILHELM BÖLÖNI: O seară neobișnuită — tehnică mixtă (Oradea)*
10. *RODICA STANCA PAMFIL: Bacovia — lemn (Oradea)*
11. *GH. MAFTEI: Nuntă la țară — ulei (Iași)*
12. *SEVER FRENȚIU: Aforism — ulei (Arad)*



siv sau producțiile de gang acoperă uneori un spațiu unde ar trebui să funcționeze rigorile artei autentice. Organismele profesioniste — filiale, cenacluri — ar trebui să fie consultate asupra a tot ceea ce înseamnă « obiect » artistic. Se pune problema instituționalizării lor.

Vasile Drăguț: În foarte multe centre, artiștii buni trebuie să fie păziți împotriva confraților lor mai puțin buni dar care au « experiența relațiilor ». Tocmai de județul Mehedinți, uzurpînd numele și renumele maestrului Dumitru Ghiață.

Mihai Drișcu: Acută mi se pare și problema repartizării unor lucrări decorativ-monumentale; în multe cazuri ele ajung să fie executate fără suficient gir artistic. Critica sistematică poate interveni rareori la timp, înainte de atribuirea sau chiar efectuarea lucrării.

Vasile Drăguț: Trebuie revenit asupra acestei chestiuni. Problema merită să fie reluată cu toată

nistă » a creației, ca și tentația literaturizării. Problema se pune pentru întreg frontul teoretic, dar cu o acuitate deosebită pentru diverse centre unde publicațiile culturale locale, cu foarte rare excepții, practică o critică de artă lipsită de atributele profesionalității sau care e descalificată de ignorarea exigențelor critice elementare.

Vasile Drăguț: În momentul de față, ca o consecință firească a cerințelor societății, viața artistică tinde să se reprofesionalizeze. În critică se întîmplă același lucru. De fapt, la noi în țară nu a existat un front al criticii profesionale și abia acum începe să se cristalizeze. Criticii erau recrutați din diferite domenii. Trebuie să încercăm să obținem în domeniul nostru de activitate un indice superior de profesionalizare și de răspundere. De multe ori în viața centrelor noastre și în București, lucrurile nu sînt considerate cu toată răspunderea profesională. Dacă ar fi

existat într-adevăr răspundere profesională probabil nu s-ar fi construit Teatrul Național așa cum s-a construit.
Ceea ce mi se pare pozitiv în filiale, în ultima vreme, este efortul în sensul profesionalizării. Lucrul acesta trebuie observat tocmai în cadrul acelui fenomen al ștergerii barierelor între structie în lemn, de o mare puritate, a cărei structurare evoca un anume mod de îmbinare a bîrnelor, specific unor țări de străveche cultură a lemnului, precum România și Japonia. Un coeficient mai mare de « tehnicitate » în ce privește execuția i-ar fi sporit pregnanța.
Și, pentru că veni vorba despre « interior » ale lui Gavril Törös și Mircea Hrișcă pentru Casa de cultură a tineretului sau mozaicurile recente ale lui Traian Hrișcă de la unul din noile hoteluri — trebuie reținute. Și, ca să închei în ce privește Baia Mare, amintesc că meșterul Geza Vida așteaptă de doi ani avizarea unui proiect de monument pe tema despre prezența artistului în societate, este un bun prilej să ne referim la aspectele artei angajate. Este un lucru deosebit de folositor să înlăturăm, în exprimarea acestor atitudini, confuzia sau simulacrele. Mi se pare inexplicabil pentru stadiul dezvoltării la care ne aflăm să nu înțelegem suficient sau să conservăm

centru și provincie. Dar mai sînt încă multe de făcut; printre altele mi se pare că școala, și cînd spun școală spun institut de artă, nu corespunde pe deplin...
Constantin Prut: Formația artistului trebuie să fie adaptată cerințelor actuale. Felul în care e format artistul în institutele de învățămînt superior nu-l face apt să se integreze în vasta operă de construcție a unei civilizații moderne.
Vasile Drăguț: Altfel spus, noi pretindem artei să aibă niște funcții sociale, să se angajeze într-un dialog viu cu mediul, dar, pe de altă parte, pregătirea artistică, tradițională îi împinge spre mijloace statice.
Olga Bușneag: Activizarea acestui dialog, cere, însă, și o receptivitate sporită a administratorilor culturii noastre față de « propunerile » artistului, o concepție mai puțin măruntă asupra mecenatului de artă.
Lipsa de receptivitate operează și la nivelul juriilor. La Baia Mare, de pildă, cu greutate a fost primit în salonul județean unul dintre obiectele prezentate de Olos. Asupra celui de-al doilea, refuzat, n-aș putea să mă pronunț, întrucît nu l-am văzut, dar cel acceptat, intitulat *Gînd românesc pentru Japonia*, constituia, după mine, unul din centrele de interes al Salonului județean local. O con-
Baia Mare, țin să subliniez că Salonul '70, în pofida amplorii sale, nu este rezumativ în privința potențialului de creație. Impresia generală (nu știu a cui e vina principală: a erorilor de selecție ale juriului sau a trimiterilor conjuncturale ale artiștilor) este de stagnare. Și iau ca referință expoziția de grup — 1969, organizată de băimăreni la Cluj. Se poate ca unii artiști să fie într-o fază de acumulare a unor experimente care nu s-au convertit încă în soluție definitivă; mă gîndesc la Nicolae Apostol (altfel cu cîteva portrete remarcabile), la Ilie Cămărășan (ce pare că se « desubstanțializează»), la Alexandru Șainelic (în al cărui atelier am văzut lucrări mai « avansate » decît cele expuse), la Traian Hrișcă. Elementul nou, care diferențiază totuși expoziția județeană din acest an, este manifestarea unui puternic flux inventoriu în aria sculpturii. Aș numi aici pe Törös, Șainelic, Condrac, Ciocotișan, Moldovan; nu este absent nici Geza Vida, părintele breslei sculptorilor maramureșeni.
Sub un alt aspect, acela al insertiunii în spațiul social, activitatea artiștilor băimăreni mi s-a părut mult mai semnificativă. Decorarea în spirit modern a cinematografului « Dacia » din Baia Mare de către Valentina Boștină și Mihai Olos, proiectele ambientale de istoric-legendară a voievodului Gelu. Între timp, sculptorul a modificat macheta inițială, care mi s-a părut mult mai interesantă decît ultima variantă.
Vasile Drăguț: Cît privește lucrarea lui Olos care n-a fost acceptată, este o datorie a artiștilor care propun experimente să găsească argumente probante cu privire la utilitatea experimentului. Insist asupra necesității ca experimentele să-și demonstreze finalitatea, pentru că un experiment nu poate fi prezentat în expoziție dacă nu servește unei cauze.
Mihai Drișcu: La Suceava, Uzina de utilaj și piese de schimb va invita în curînd cîțiva artiști să decoreze parcul uzinei cu sculpturi executate cu mijloacele industriei. Ar fi la noi primul exemplu de patronaj în artă.
Vasile Drăguț: Acesta este un lucru interesant ca inițiativă și poate și ca rezultat. Însă cel mai important nu este să se decoreze un parc. Noi sîntem în fața unui anumit tip de creație; artistul face o lucrare în atelier și apoi i se caută un loc în spațiu. Mă gîndesc la posibilitatea artistului de a proiecta niște forme ambientale care să intre nemijlocit în viața noastră, care să ne repauzeze.
Mihai Drișcu: Tocmai în această direcție este orientată inițiativa.
Constantin Prut: Discutînd acum ca pe un principiu unic forme de artă care mimează legătura cu prezentul. Statismul, imobilitatea, inaderența de fapt la realitățile actuale ale societății românești se adăpostesc în umbra unei tradiții insuficient înțeleasă și insuficient respectată în acest fel. Se cere unei imagini cu o structură plastică închisă, statică, să reflecte o realitate dinamică. Noul este și un nou social și o realitate artistică. Există indiscutabil un mesaj și el trebuie formulat.
Olga Bușneag: Dar el trebuie și receptat. Și aici este nevoie de o acțiune concentrată a criticii pentru a « sensibiliza » diferitele niveluri de public la structurile reflectante ale noului,
Vasile Drăguț: Evident, nu ne propunem să tragem acum concluzii generale. Mi-aș îngădui să reamintesc că pe parcurs au fost atinse multe probleme care, fiecare în parte, pot constitui obiect special de investigație și dezbatere. Sublinierea acestor probleme și a actualității lor este, probabil, meritul principal al discuției noastre, care rămîne deschisă. Un fapt este sigur: filialele devin centre mature care contribuie cu eficiență la dezvoltarea multilaterală a vieții artistice din țara noastră.

Anchetă realizată de
OLGA BUȘNEAG

NĂZUINȚA CĂTRE GEOMETRIC ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

Ori de cîte ori vorbim, în cazul creației artistice, despre forme cu aspect geometric, asociem plăsmuirile de acest fel cu o predispoziție mai profundă a spiritului către abstractizare. Judecata este, în linii generale, întemeiată. În fond, artele primitive de factură neeuropeană — și, mai cu seamă, creațiile artistice arhaice din nordul Europei, care au o substanță cu totul negrecească — sînt aproape întotdeauna abstracte atunci cînd nutresc înclinații spre geometrizare. Din acest punct de vedere, Marcel Brion are dreptate cînd susține, în lucrarea sa consacrată artei abstracte, că tendința spre stihializare este veche cît lumea, — ea fiind, în esență, străină doar artei figurative de tradiție strictă greco-romană și, ulterior, aceleia de nuanță mediteraneană. Desigur, subzistă o deosebire evidentă între predilecțiile abstracte-geometrice, în aceste arte străvechi, și aspirațiile nefigurative izvorîte din cultul stilizării obiectului natural. În acest sens, *tema dragonului*, de pildă, este concludentă atît pentru arta Orientului îndepărtat, cît, mai ales, pentru creația nordic-europeană și pentru cea scandinavă în special. Este de netăgăduit faptul că o asemenea temă nu avea un sens exclusiv decorativ. Fondul hieratic al ei se impune cu stăruință.

Dincolo de aceste observații însă, concentrîndu-ne atenția asupra artei europene, apare interesantă constatarea că elementul « *geometric — abstract* » predomină în nordul Europei încă din cele mai îndepărtate timpuri istorice, în vreme ce orientarea către *figurile reale*, sau către acelea care sînt conforme cu realitatea — așa cum cerea imperios, ca pe o supremă exigență a artei, Plutarh — precumpănește în arta grecească clasică și în cea care a continuat-o pînă în pragul epocii noastre.

O astfel de mișcare s-a petrecut parcă în ciuda spiritului platonician. Este știut faptul că marele creator al filozofiei modelelor pure și originare ale lumii acorda artei o unică șansă de realizare: aceea de a participa direct la tiparele fundamentale ale existenței. Iar aceasta fără copieri prea puțin împlinite și neesențiale, de rang secund. Făcînd aici o paranteză trebuie să relevăm împrejurarea că Herbert Read declară sculptura lui Gabo ca fiind de natură platoniciană, tocmai pentru acest motiv. Geometria și spiritul constructivist al acestui artist inspirat al erei contemporane duceau către o asemenea lume a *esențializării* și a deplinei confruntări cu ceea ce e doar *posibil*, fără ca prin aceasta să devină și *real*, confruntare ce a definit, de altfel, întru totul și atitudinea sensibilă a lui Brâncuși.

Și totuși, înainte de primele manifestări stăruitoare *pur geometrice* ale lumii moderne, chiar și nordul Europei a stat sub semnul artei grecești victorioase. Revitalizată în timpul Renașterii italiene, mentalitatea elină — pe care o putem numi, în această ordine de idei, fără a forța de loc situația, ca fiind aristotelică — pătrundea, și prin intermediul creștinismului, în toate regiunile Europei. Dar, un anumit simț al proiecției stihiale și transcendente și, uneori, chiar un sentiment al participării la zonele de existență fantastică persistă în spiritul european. În această privință, mergînd, în esență, pe linia trasată de Worringer, Read este de părere că lumile nordice, care nutresc un sentiment profund de « teamă metafizică » față de existență, nu se pot dispensa, pînă la urmă, de modalitățile abstracte de tratare a universului plastic și de formele fantastice de prefigurare a lui. Neliniștea metafizică devine, la Brion, consimțire a *infinitului*, spre deosebire de aplicațiile către *finit* ale culturilor sudului Europei. Indiferent de aceste precizări, punem în evidență faptul că temele *geometrice pure* subzistă în Europa — și, uneori, destul de marcat, după părerea noastră, chiar și în culturile meridionale ale continentului — pe tot parcursul evului de mijloc, pentru a înflori, în mod impresionant, în arta modernă. Sub acest raport sînt semnificative două teme fundamentale geometrice și « abstracte », care apar, pe cît de strîns legate între ele, pe atît de persistente. Este vorba de *tema spiralei* și de aceea a *labirintului*. Astfel, în privința perenității motivului spiralei sînt de acord atît Coffey, cît și Goodyear, Rommilly Allen și Theodor Cook, în vreme ce universalitatea motivului labirintic a fost cel mai deplin pusă în lumină — după opinia lui Brion — de esteticianul indian Ananda Coomaraswamy. În orice caz *structura-labirint* a sensibilității artistice în general, și a aceleia plastice în special, reflectă — așa cum a arătat, cu multă rigoare, Hahnloser — o abstracție a însuși lanțului complicat de procese și trăiri umane — lanț în cuprinsul căruia ființa singulară poate să învețe cum să se desprindă de primejdiile viciului și ale amănuntului, pentru a se salva în centrul construcției ideale. O origine similară ar putea să aibă și *tema* « *zig-zagurilor* », în măsura în care asocierea mișcării spirale cu aceea care se efectuează prin unghiuri distribuite, fie în pași algoritmați, fie capricioși, constituie însăși ideea labirintului. O asemenea ideea reprezintă, în același timp, un orizont fundamental de existență umană și un fapt semnificativ de trăire artistică.

Referitor la tema labirintului trebuie să semnalăm însă și o altă stare de lucruri extrem de interesantă. Într-un eseu dedicat în întregime creației lui Leonardo da Vinci, Brion dezvăluie judicios rolul *temei* « *împleturii* » și a *motivului* « *labirintului* » în opera marelui artist italian. De unde sîntem tentați de a trage concluzia că năzuința « abstract-geometrică » este specifică și artei sudului european. Aceasta, cu precizarea că mișcarea plastică din lumea Mediteranei, care e, în esență, credincioasă principiilor grecești, merge mai mult către o geometrie gîndită în spirit euclidian decît în direcția unor plăsmuiri ținînd de o geometrie « simbolică pură », pluridimensională, « nesimetrică », sau de una cu totul îndepărtată de cîmpul percepției propriu-zise. Cu toate că și această teză poate suferi unele amendări. Pentru că abstractizarea plastică, implicînd ideea de *număr*, a venit atît pe calea spiritualității egiptene, cît și pe aceea a mentalității grecești. De altfel, Jacob Bronowski subliniază cu insistență structura comună a viziunii geometrice grecești și a aceleia artistice și arhitecturale îndeosebi. Totuși, — dacă e permis să ne exprimăm metaforic — putem semnala faptul că « *geometria plastică* » a grecilor este, în mod cert, mai mult « *sensibilă* » decît « *abstractă* ».

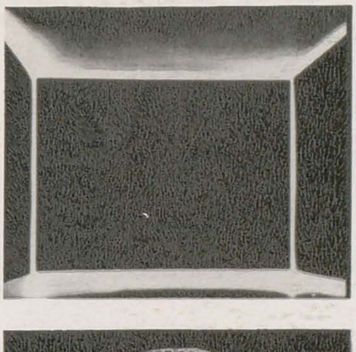
Independent de toate acestea este limpede că, în arta modernă, întreaga problemă se pune în alți termeni. În primul rînd, apare neîndoielnică observația că, odată cu expansiunea oarecum unitară a « modelelor de civilizație » — și, cu deosebire, a structurilor tehnologice — în artă se instaurează moduri universale ale sensibilității și forme generale ale construcției obiectelor estetice. Printre aceste forme o primă categorie o constituie însăși familia alcătuirilor geometrice. Este greu să răspundem la întrebarea unde se situează, cu desăvîrșită exactitate, începutul acestei stări de supremă dominație geometrică în lumea artelor vizuale. Și este probabil că spiritul epocii explică mai bine decît orice altă împrejurare o asemenea tendință cu sens decisiv pentru sensibilitatea contemporană. Dacă ne vom gîndi la un « început », de pildă în pictură, (deoarece, în sculptură, socotim, în mod sigur, arta lui Brâncuși ca fiind momentul esențial de plecare), vom fi de acord cu Werner Hofmann care, în lucrarea sa privitoare la bazele artei moderne, intuiește faptul că opera lui Mondrian reprezintă un asemenea punct de răscruce, sau o astfel de matrice originară. Dezvoltată autonom, viziunea suprematistă a lui Malevici va contribui, de asemenea, la formularea noii concepții moderne despre așezarea « structurilor geometrice » în plan, pentru ca acest elogiu al geometriei planului să capete înfățișarea sa ideală în creația marelui artist contemporan Joseph Albers și în aceea a lui Vasarely. În orice caz, pentru Brion — care citează, în contextul discutării începuturilor artei abstracte și moderne, referirea lui Pacioli la « proporția divină » — drumul parcurs de Van Doesburg și Mondrian, pentru a ajunge la « linii pure și la culori pure », a fost acela al descoperirii lui Platon, pentru ca, de la acesta, să se treacă într-o mișcare dialectică de profundă cultivare a spiritului și a eternului universal, către înțelegerea meditativă și austeră a gîndirii lui Pitagora.

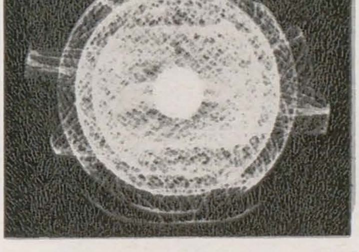
Dar lecția lui Mondrian nu se oprește aici. În fond, tehnic vorbind, această lecție înseamnă « partajarea » cîmpului inițial în regiuni inegale, care se echilibrează întotdeauna în raport cu un element dominant. Un astfel de element guvernează pătratul originar, atît prin așezare, cît și prin culoarea lui. Iar această culoare provine

SINTEZE, ANALOGII

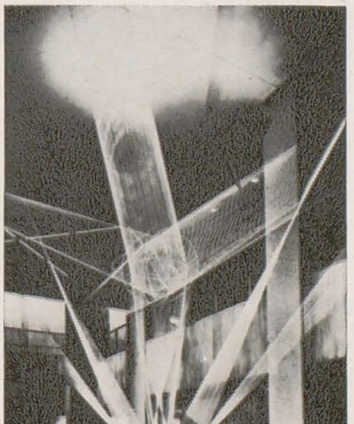
de obicei din grupa culorilor primare. « Liniile » clare de demarcație, între cîmpuri, reprezintă, la Mondrian, mai mult un « grilaj » decît o rețea propriu-zisă. Evident, acest tip de construcție în « grile » ordonate, dar niciodată monotone sau seriale, a căpătat, astăzi, o nouă semnificație. Astfel, pictori din generațiile tinere gîndesc un asemenea mod de compunere în perspectiva matematicii; și anume, în primul rînd, din punctul de vedere al « teoriei grafurilor »*. În virtutea unei atare doctrine, deosebit de importantă este, de pildă, problema împărțirii unui dreptunghi în pătrate neegale**. Regiunile obținute, prin diviziune, se echilibrează nu numai din punct de vedere matematic dar și plastic.

Oprindu-ne doar asupra cîtorva exemple, subliniem însemnătatea problemei « parcurgerii celui mai scurt drum ». După Berge, bunăoară, în cazul unui labirint, al cărui graf are proprietatea deosebită că muchiile sale nu se taie niciodată (în afara de capetele lor) ceea ce înseamnă că un atare graf are calitatea de a fi « planar » — este suficient să alegem întotdeauna, cînd ajungem la o răspîntie, « culoarul care se găsește imediat la dreapta »***. La fel de semnificativă este și problema lui Euler referitoare la « cursa calului pe tabla de șah ». Aici se ivește, de fapt, necesitatea ca deplasarea calului pe tabla să se îndeplinească astfel, încît « piesa » să nu treacă decît o singură dată pe unul și același pătrățel; ceea ce înseamnă, în realitate, punerea unei probleme de găsire a unui drum numit hamiltonian (Berge). Surprinzătoare este, în această ordine de idei, o soluție mai mult *practică* decît teoretică. Se caută deci « un drum închis pe o jumătate de tablă », apoi, acest graf este dublat, prin simetrie, pentru ca, noul graf, astfel obținut, să fie racordat la cel inițial. Se ajunge la o « diagramă pe două etaje », care conține, aproape prin sine, o valoare plastică demnă de reținut. Eternul motiv al « zigzagurilor » capătă astăzi o nouă înfățișare și sub impulsul concepției matematice privitoare la determinarea « mulțimilor interior stabile ». Este cunoscută problema lui Shannon, de pildă, care ne obligă să aflăm numărul maxim de semnale ce pot fi admise la o recepție. Graful reprezintă o structură în « zig-zag ». El se poate complica, din punct de vedere plastic, pentru a căpăta, pînă la urmă, o valoare expresivă cu totul neașteptată. Trebuie să avem, de asemenea, în vedere chestiunea « jocurilor pe un graf »* și aplicațiile la « teoria matricelor », precum și studiul « arborilor și arborescențelor ».





1. *GERHARD VON GRAEVENITZ: Spațiu cinetic, 1969*
2. *Structura atomului de uraniu (fotografie)*
3. *RICHARD LIPPOLD: Zbor, 1963 (Pan.-Am. Building, New-York)*



Discutînd pe un plan general înrîurirea concepției privitoare la grafuri asupra sensibilității estetice, notăm că acest proces a dus inevitabil la combinarea formelor *geometrice pure* cu cele *seriale*. Cam în aceeași direcție își exercită astăzi influența *estetica informațională*. În acest sens, într-o excelentă lucrare de estetică informațională, aplicată în domeniul arhitecturii, Manfred Kiemle ajunge să stabilească în cazul unui cîmp obiectiv (cum ar fi fațada unei clădiri cu multe ferestre, sau un plan cuprinzînd multiple elemente) relații numerice între informațiile obiective și cele subiective. Modificările în compunerea elementelor atrag, după ele, schimbări sensibile ale valorilor numerice pentru diferite trepte de informație**. Dar, pentru compunerea spațială, cele mai importante rosturi în ce privește lărgirea viziunii estetice, le au, fără îndoială, topologia, geometria proiectivă, cea analitică și teoria curbelor și a suprafețelor.

Cu alt prilej am încercat să arătăm temeiul estetic al transformărilor *topologice*. Aici este necesar să facem o precizare de alt ordin. Nu întotdeauna uimitoarele forme la care se poate ajunge prin asemenea transformări sînt restituite în cîmpul percepției vizuale aidoma. Mai degrabă putem spune că, din șirurile de transformări succesive și din « stilul » lor de alcătuire, rămîne un fel de *ecou* în epocă. Un asemenea ecou își găsește variantele sale profund schimbate în domeniul estetic. Și aceasta este, probabil, adevărata menire a « compunerii geometrice » în artă. Să luăm un singur exemplu. Există o admirabilă lucrare a lui Gilioli, din anul 1950, intitulată *Cocoșul*. Blocul elegant, cu baza relativ mică, este tăiat în partea superioară printr-o bizară suprafața curbă. În realitate, această tăietură curbă și înclinată față de planul de susținere este geometrică numai prin puritatea ei și prin liniile perfecte care o mărginesc. Pînă la urmă, compoziția, care sugerează un savant « poliedru topologic », este *geometric ideală*, dar ea pornește de la un temei sensibil extrem de capricios. Același lucru se poate afirma despre opera lui André Bloc, din anul 1949, ce poartă denumirea simplă de *Sculptură*. Frumusețea sobră a așezării verticale, cuprinzînd parcă două corpuri distincte, obținute numai *aparent* prin transformări topologice, este deplină. Elementul geometric reprezintă și aici, nu o concluzie ilustrativă, a unei doctrine, ci un simbol al unui spirit ce pare să țină de epocă.

Fără doar și poate, paralelismul este mult mai direct în cazul unei sculpturi cum este aceea a artistului maghiar György Segesdi și care poartă titlul *Compoziție III*. Lucrarea descrie forma unei mișcări elicoidale, fiind, din acest punct de vedere, aproape o transcriere plastică — deși ea presupune sensibile modificări — a reprezentării « elicoidului desfășurabil », care se studiază în capitolul privind « suprafețele cu o curbură totală, identic nulă » din geometrie. Chiar și Gabo are lucrări ce redau forme de bază obținute, prin particularizarea unor ecuații, în *geometria analitică*.

Un rol deosebit de important însă, în dezvoltarea concepției geometrice în artă, îl joacă, în prezent, lumea microfizică și, în general, domeniul microstructurilor naturale. Și în această alternativă, structurile *geometrice pure* tind să se unească cu un alt tip de forme: de această dată este vorba, desigur, de plăsmuirile *obiectuale*. Notăm, în această ordine de idei, un exemplu. Fotografierea alcătuirii structurale a atomului de uraniu constituie nu numai un prilej de uimire științ-

(Continuare în pag. 37)

TITUS MOCANU

---

* Un graf reprezintă, îndeobște, o *schemă* compusă din *puncte* (ce pot semnifica orice: localități, oameni, colectivități sociale, circuite electrice etc.), care sînt legate între ele prin *linii*. Matematic vorbind, spunem că avem un graf ori de cîte ori se dă o mulțime X și o « aplicație multivocă » a lui X în X. Graful înseamnă în acest sens « perechea formată din mulțimea X și aplicația Γ », adică $G=(X, \Gamma)$. « Relațiile de rudenie » într-o mulțime de indivizi definesc deci un graf, ca și regula jocului de șah, conexiunile într-un asamblaj de aparate electrice, superioritatea participanților la același concurs etc. » (Berge).

** Chestiunea constituie un caz particular al problemei Dirichlet-Neumann. Dreptunghiul care se împarte în pătrate, astfel încît două dintre « regiunile » obținute să nu aibă aceleași dimensiuni, se numește *dreptunghi perfect de ordinul n* (*n* reprezintă numărul de pătrate neegale). Notăm dintre teoriile generale elaborate în vederea unor atari « împărțiri » formulele lui Sprague și Tutte.

*** Este de remarcat, în acest sens, algoritmul lui Tarry, referitor la o asemenea problemă. Pentru a nu ne « rătăci » în labirint, este de-ajuns să respectăm regula următoare: « să nu se parcurgă niciodată aceeași muchie de două ori în același sens; dacă (cineva — n. ns.) — este în X, să nu urmeze muchia care l-a condus prima dată la răspîntia X decît dacă nu poate face altfel ».

* De exemplu, jocul de tip Isaacs, care, fiind progresiv finit, admite o funcție Grundy și duce la un graf (« pătrat ») — conținînd linii oblice, paralele între ele și simetrice față de « diagonala principală ».

** Întreaga concepție informațională se bizuie, în ultimă analiză, pe formula lui Birkhoff referitoare la « măsura estetică » (M). Ecuația devine: $M \frac{O}{C}$, în care O (redundanța) — reprezintă ordinea (axele de simetrie, simetria de rotație, echilibrul etc.), iar C — semnifică complexitatea (numărului de semne cantitativ determinabil). Formula a fost interpretată și dezvoltată de Bense, creatorul, de fapt, al esteticii informaționale. Cercetările lui Frank au concretizat multe aspecte ale acestei doctrine. Astăzi se poate stabili numeric informația subiectivă și obiectivă (inclusiv cea medie) în cazul unui obiect estetic dat. În exemplul de mai sus, o fațadă de clădire are, de pildă, o caracteristică N=565 (N — reprezintă totalul componentelor și este format, aici, din: 13 stîlpi de sprijin; 216 ochiuri de ferestre; 108 șprosuri; 120 cîmpuri de pervaz și 108 casete pentru jaluzele). Atunci informația obiectivă devine: $I_{ob} = 13 \cdot I_d\ 565/13 + 216 \cdot I_d\ 565/216 + 108 \cdot I_d\ 565/108 + 120 \cdot I_d\ 565/120 + 108 \cdot I_d\ 565/108$; (deci $I_{ob} = 1145$ bit). Granița superioară maximă însă a capacității de percepție vizuală este de 160 bit. Pentru a reduce informația (spre a percepe ansamblul ca un întreg, în timp de 10 secunde) nu este suficient să « îndepărtăm » celelalte componente și să rămînem, bunăoară, la cele 216 ferestre. În acest caz $I_1=216$ bit (o fereastră are valoarea de 1 bit întrucît presupune două alternative: luminos, întunecat). Putem împărți însă mulțimea celor 216 ferestre în 27 grupe de cîte 8. La rîndul lor, aceste grupe sîntem în stare de a le comasa în clase astfel încît să obținem: $I_2=12 \cdot I_d\ 27 + 8 \cdot I_d \frac{27}{2} + 3 \cdot I_d \frac{27}{3} + 4 \cdot I_d \frac{27}{4} = 107{,}6$ bit (I_d fiind informația medie pro element.

THEODOR PALLADY

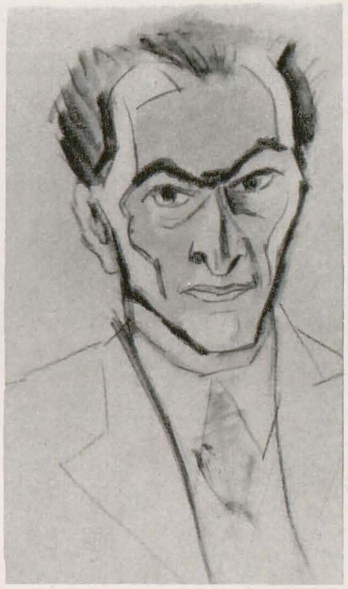
Mi-ar plăcea să încep cu prima întîlnire. Ca un pictor care și-ar potrivi pînza, explicînd modelului cum să-i pozeze. O primă ședință. Dar întocmai ca acela, pictorul, căci un sculptor face carcasa, pune lutul și privind la model începe să lucreze, cel mult dacă-i mai spune să se descheie la gît, ca să-l facă pe el, nu gulerul și o cravată, am în fața mea o figură pe care am studiat-o. Cum și Pallady de atîtea ori mi-a spus că vrea să-mi facă portretul și mereu și l-a revăzut, schițe mototolite sau pierdute. N-a rămas decît un desen mai mare, de la Paris, din 1940, început pe la sfîrșitul lui martie și terminat în a doua jumătate a lui mai.

Mă chemase Titulescu, încă de pe cînd era la Saint-Moritz. Rămăsese singur și cum cu ani în urmă îi făgăduisem că, dacă așa ceva va fi să i se întîmple, voi veni, mă țineam de cuvînt. Pe la Pallady încă nu trecusem cînd, într-o dimineață, ne-am întîlnit nas în nas în fața Comediei Franceze. — Oh, ești aici? De cînd? — De două luni. — Și pe la mine n-ai venit. Mă neglijezi: nu ești gentil! — Tocmai mă gîndeam să vin mîine. — Bine. Atunci te aștept, dar cu siguranță, pe la 10. Dar trebuie și să te pedepsesc. Îmi pozezi: am să-ți fac un desen. Și îi pozasem vreo patruzeci de zile, la el, Place Dauphine nr. 12, la ultimul etaj unde își avea atelierul, un fel de salonaș care era cu două trepte mai jos decît cealaltă încăpere. Cel puțin trei ore pe zi, cu toate că nu sînt decît cîteva linii cu foarte puțină nuanțare. Dar desenul marchează trecerea la felul ultim, cu simplificări atît de caracteristice, linii ca tăiate cu spada, pe care în autoportretele de mai tîrziu le duce pînă la concluziile lor finale. Și totuși nu la acest desen voia să se oprească, și Pallady, încă în 1948, plîngîndu-mi-se că din două odăi, pe care pictorul H.H. Catargi i le pusese la dispoziție în casa părintească, una îi fusese luată, așa încît nu mai avea unde să lucreze, îmi spunea:

— Nu mă mai interesează nimic, doar pictura și n-am unde picta. Primul lucru pe care l-aș face, ți-aș face imediat portretul, o pînză mare. Scosese o hîrtie, și, alături pe canapea, după dejun într-o casă prietenă, schițase ceea ce li se părea celorlalți mai degrabă o caricatură. Stăpîna casei adusese un desen de alt pictor, ca să facă o comparație, și îi dădusem dreptate ca fiind eu acolo cu treizeci de ani mai tînăr, iar lui îi spusesem că probabil el are dreptate, dar jignit oarecum de criticile care nu încetau, Pallady îndoi hîrtia și o puse în port-cart. Nu cred că ar fi putut el să istorisească atunci cînd și cum se gîndise prima oară să mă picteze; și cam așa ar fi, după atîția ani, să-ncerc a-mi rememora prima noastră întîlnire.

A fost fiindcă aveam interese comune. Arta mă interesa, toate formele și disciplinele ei, muzica venind cronologicește la urmă, deși pe Enescu l-am întîlnit pe la 16 ani, pe cînd pe Pallady abia după primul război mondial, cînd, întors din Italia, vizitam expozițiile ca să și scriu despre ele. Fusese după apariția unui foileton al meu, căci omul de ale cărui glume sau răutăți se temea, nu fără dreptate, atîta lume, a vorbit el întîiul. Ne-am cunoscut așa cum au fost mereu legăturile dintre noi, fără ascunzișuri. Îmi arătase că se mai scrisese despre expoziție, și numai în felul acesta, adică arătîndu-mi de repetate ori, mai ales ce scria Cella Delavrancea, mi-a spus și ce credea despre interpretările mele.

Dar se pare că ne-am uitat de la început destul de atent unul la altul. Amesteca păreri cu amintiri, începuturile carierei sale cu întîmplări din ajun, deseori amănunte privitoare la portretul plănuit și treptat am început să-i mărturisesc că am de gînd să scriu o monografie. — O aștept de mult, fusese singurul său răspuns. Dar a doua zi, ieșind împreună de la o expoziție a sa de la Ateneu, îmi ceruse să-i istorisesc cam cum văd monografia, cam cît de mare va fi, cum intenționez s-o clădesc (ca un portret și totodată ca o analiză a unei atitudini față de artă, o tipizare pe care pe-atunci îndrăzneam s-o botez arta ca negație, sau prin negație, înțelegînd prin aceasta un protest împotriva dulcegăriei, împotriva a tot ce ar fi sentimental sau într-un fel oarecare ieftin, adică întemeindu-mă și pe distanțarea inerentă lui, deși pe aceasta nu i-o subliniam), și fusese de acord ca, în clipa cînd ne despărțeam, să adauge: — Dar știi? Și Cisek voia să scrie un studiu și s-a lăsat! Vorbise peste umăr și plecase. Era felul lui să termine o conversație cu o suspensie. Ceva asemănător cu tot felul său de a fi în artă la fel, mai mult acut decît insistent, să nu obosească niciodată pînza sau hîrtia. Dar săgeata era de data aceasta să se transforme într-o întrebare, cvasipermanentă, cîteodată pusă mie cu supărare și chiar cu amărăciune, eu întîrziind peste măsură a scrie cele pe care el le aștepta. Mereu îmi spunea cît ține la monografie, cît de mult dorește, cît este de grăbit s-o vadă. Dar conversațiile noastre continuau nestînjenite: legăturile erau mai trainice decît supărările. Scotea din buzunar hîrtiile pe care își însemna gîndurile și tot ce-l interesa, artă și oameni, mici descrieri, senzații și păreri de tot felul, toate pe franțuzește și îi plăcea să-și laude singur stilul, pe alocuri stendhalian, îmi citea și îmi povestea ce-l îndemnase să scrie una sau alta, îmi comenta și iarăși: — Dar trebuie să începi, altminteri îmi pierd toate iluziile. Buzunarele lui Pallady erau totdeauna pline de hîrtii tăiate la fel și apoi încă odată îndoite. Îmi spunea că le strînge. Era ca un jurnal fără date și aproape fără întîlniri cu oameni, ci păreri despre ei generale, ca ale unui moralist. Cîteodată glume, un răspuns de-al său mai tăios, rar calambururi. Calamburgiul neîntrecut și recunoscut al generației era Enescu. Dar și ceilalți artiști, cărora el le vorbise



Portretul lui Șt. I. Nenițescu — desen. Col. Șt. I. Nenițescu

Th. Pallady: Autoportret — desen acuarelat. Muzeul de Artă al R.S.R.

Femeie în interior — ulei. Col. particulară

despre monografia pe care urma s-o scriu făceau insinuări pe care Pallady mi le repeta, spre pildă că Han nu crede că voi face altceva decît să leg diversele mele articole cu un sos mai mult sau mai puţin anodin şi convenţional. Toate acestea se petreceau îndeobşte la cofetăria Nestor. Amîndoi obişnuiam să luăm pe la patru o cafea cu lapte sau o şocolată cu brioşe. Nu ne aşezam niciodată pe scaune, ci pe canapelele de pluş roşu, totdeauna în colţ şi cît mai departe unul de altul. Era ca un ritual. Conversaţia începea abrupt, de la distanţă, fără salutări şi fără introduceri. Făcea reflecţii despre costumele pe care le schimbam des. El: în sacoul la două rînduri de şaiac, procurat de ani de zile de la Mănăstirea Agapia, poate ceva mai roşiatic decît cel obişnuit, tăiat întotdeauna la fel, larg şi închizîndu-l ca într-un fel de geometrism, confirmat şi de tăietura bărbii şi de cravata fluture în jurul unui guler cu colţuri, şi cu veşnicul său pantalon pepit. De la geometrismul vestimentar drumul la geometrismul din artă a trecut prin cel folosit ca semnătură cu cele două iniţiale. Pălăria şi-o punea ca şi mine alături şi aşa discutam, peste mese, pînă cînd unul din noi spunea: — Et si qu'on se rapprochait! Venea lîngă mine, şi iarăşi: — Ai început? pînă cînd, tot acolo, i-am arătat prima coală.

La un adevărat interogator nu l-am supus niciodată. Nu s-ar fi dat în lături, uneori se întîmpla chiar să programăm o asemenea şedinţă, dar îl voiam viu şi îl observam, încercînd să-l studiez cam în acelaşi fel în care mă studia el pe mine. De la o remarcă pornea la o informaţie sau o mărturisire, mai întreba pe alţii care ştiau întîmplări mai vechi, spre pildă despre primele sale îndrăgostiri, controlam apoi ştirea cu el, şi se îndrăgostise întîia oară nebuneşte. — Este adevărat că-ntr-o seară ai băut şampanie din papucul ei de mătase? — Era un pantof, din papuc n-am băut niciodată. Dar ce te miră? I-l scosesem cu de-a sila, dar n-am făcut-o decît atunci.

Theodor Pallady, romanticul. S-a schimbat vreodată? O întreagă epocă ar putea fi caracterizată prin el, deşi cu destul de multe atitudini părea că i se împotriveşte. Dar şi aceasta îl lega. Distanţa pe care ar fi vrut s-o păstreze faţă de toţi şi de toate, de epocă îl apropia. Nu era un contrast, ci o fixare de sine în el. Ca mişcarea pe care o avusese citind prima pagină a studiului meu. Întorsese coala bătută la maşină, o îndoise în două, schiţase tabloul pe care toată viaţa voise să-l picteze — şi este singurul document păstrat. Pe o jumătate de coală a trasat un triunghi, pe cealaltă a dedus triunghiului cîteva linii menite să-mi arate cum trebuie să fie corabia pe care, legat de catarg, era Ulise. Căci tabloul ar fi fost să se cheme *Ulise şi sirenele*.

Se privea pe sine şi din sine pe ceilalţi. Se desena ca pe un original, dar nu-i plăcea să fie izolat prea mult şi mai ales nu de alţii. Într-o casă prietenă vine să asiste la o lectură. În faţa lui stăpîna casei pune un pahar de vin, el protestează şi stăpîna casei se scuză, jenată: i-a spus că detestă ceaiul. Dar Pallady se supără, cere ceai, şi roagă apoi să nu se mai facă excepţii pentru el. Întocmai cum nu-i plac îndrăznelile. Nu se duce la nici un spectacol de avangardă, iar cînd citeşte în Viaţa Românească, pe la începutul celui de-al doilea război mondial, nişte poezii de mine, îmi spune într-o seară la Continental: — Oui, mais c'est un peu trop ohè, ohè! Căci îndrăznelile îl tulbură şi cu vremea chiar şi renunţă la cele care îl atrăseseră cîndva. Într-una din ultimele dăţi cînd l-am întîlnit pe stradă, mi se plîngea că se plictiseşte, nu poate lucra, n-are unde, şi nu are nici ce citi. Îl descos despre Baudelaire, care i-a inspirat atîtea lucrări, mai ales naturi moarte, ca fereastra deschisă pe al cărei pervaz pune un revolver — o botezasem Fereastra Sinuciderii — dar ce i-a fost, mult mai mult decît Mallarmé, toată viaţa carte de căpătîi, nu-l mai interesează. — N-am unde picta, iar de citit n-am nimic. De unde să împrumut măcar? N-are nimeni, pe cine l-ar interesa ceea ce aş mai fi citit cu plăcere? — Anume ce? — Degeaba! N-are nimeni. Aş reciti pe Barbey d'Aurevilly, pe Villiers de l'Isle Adam ... Unde să-i găsesc? ...

O bună parte a originalităţii lui Pallady se datorează nu atît unor tendinţe conservatoare, cît unei mode învechite pe care nu o reia, ci o păstrează, uneori importînd-o după ce a trecut. Spre pildă în îmbrăcăminte ca şi în comportament. Dar în artă tinde mereu mai departe, nu-şi caută un gen, deşi admiră pe maieştri şi este încîntat cînd cineva îl compară, fie şi pe de departe, cu ei, bunăoară unele naturi moarte ale sale cu ale olandezilor şi pe nimeni nu-l îndrăgeşte mai mult decît pe Chardin. E vorba de acel mare tablou, o masă întreagă nestrînsă, tacîmuri şi fructe, expusă la Muzeul Simu, cu prilejul unei retrospective generale a picturii româneşti de la icoane la Pallady, despre ale cărui lucrări sînt notiţe depreciatorii. Este denunţat ca decadent, ceea ce însă nu împiedică publicul să se înghesuie admirativ în faţa lor. — Ai văzut-o? Da, natura mea moartă! Este genială. E cît un Chardin. Chiar mai bine. Şi Pallady la un colţ de stradă îmi repetă de mai multe ori că este un tablou genial, dar se miră şi aproape se intimidează cînd îi spun cît mi-a plăcut, şi, pentru că sînt de părerea lui, continuă aproape ruşinat: — Puteam să-l răscumpăr. L-am dat pe nimica toată şi mi s-a oferit să-l răscumpăr, dar n-am vrut, şi mi-am zis că este preferabil să aibe şi statul ceva bun! ... Ce-ar fi zis el, aflînd că Sălciile lui Andreescu, care şi ele figurau la aceeaşi expoziţie, au dispărut din ţară?

Ceea ce la el poate să izbească, nu este neapărat ceva neobişnuit, cum nu e nici şampania pe care o bea din pantoful iubitei. Asemenea gesturi erau destul de curente şi cu el Pallady este aproape conformist, vrînd să-şi afirme o libertate de care pînă atunci nu se prea bucurase. Se afirma emancipat. Pentru el era ceva nou şi clişeul literar îi era bine venit. Avusese o educaţie severă, echivalenţele primului victorianism erau la noi încă în plin, la el pînă mai tîrziu, paternalismul jucase un rol şi în debuturile carierei sale artistice, iar el se vedea altfel şi ţinea să se arate, deşi în afecţiunile sale, adesea intelectualizate, era trainic. La cele trecute se uită cu un sentiment de mirare, mişcată şi dispreţuitoare, ca atunci cînd povestea de băile familiale într-o singură cadă de lemn, apa rămînînd aceeaşi, schimbat fiind doar cearceaful din cadă după fiecare scaldă, astfel limpezindu-se şi apa doar în parte împrospătată. Dar îmi arată, tot la una din ultimele întîlniri, o acuarelă a unei biserici, toată albă, şi îmi vorbeşte cu emoţie de acea ctitorie pălădească.

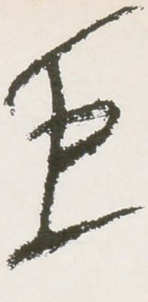
Pentru că fronda este mai degrabă verbală. De aceea şi gradul de rafinament variază. Titlurile îi plac şi spune: — Mă duc la prinţesă! iar cînd bagă de seamă că este o nelămurire, Pallady se grăbeşte să explice de ce foloseşte titlul, ceea ce însă nu-l împiedică să fie şi altfel. Îmi telefonase o doamnă de onoare că regina Maria vrea să viziteze expoziţia şi că doreşte să fiu şi eu acolo. Pallady se burzuluieşte, nu-l interesează decît dacă are să cumpere şi nu pe un preţ de nimic, iar cînd vine regina, el se refugiază într-un colţ şi se preface că n-a văzut nimic. Trecem prin cele trei săli de la Ateneu, regina se opreşte, îmi cere lămuriri, acelaşi lucru la întoarcere: în ultima, spre ieşire, este o acuarelă, un autoportret tratat larg, în care un ochi aproape că nu se vede şi regina mă întreabă de ce. Sugerez să iscodim pe pictor, regina îl întreabă, Pallady se îmbăţoşează: — Doamnă, s-ar părea că-n ziua aceea eram chior. S-o spun ca el: — Madame, il paraît que ce jour-là j'étais borgne! Şi nu cred că a spus-o numai ca să se răzbune de necumpărare, cu toate că peste vreo cîteva zile îmi făcea o scenă: Dimitrie Gusti, ministru al instrucţiei publice, care trimisese vorbă că are de gînd să cumpere cîteva tablouri pentru stat, plecase fără să oprească nici unul, ceea ce, de fapt, se datora încondeierii din partea unor colegi.

Uneori răspunsul întîmplător mai însemna ceva. Pe vremea celui de-al doilea război mondial, îl serveşte la Continental chelnerul-şef Apostol, posesor al unei frumoase discoteci şi colecţii de tablouri. Pallady e singur la dejun. Un maior SS intră, nu vede loc nicăieri, se apropie, salută, cere voie pictorului. Pallady mormăie: — Non! Ofiţerul neamţ se miră, îşi închipuie că domnul n-a înţeles, salută iar şi cere iarăşi voie. Pallady se răsteşte. Militarul nu poate să creadă, repetă şi mai politicos rugămintea. — Dar dumneavoastră nu vreţi să înţelegeţi că este spaţiul meu vital? Şi după război, la întoarcerea mea de la Londra, îmi povesteşte scandalizat întîmplarea: — Poţi să-ţi închipui aşa ceva?

Căci aceste răspunsuri memorabile îi sînt ceva firesc. E dur, cîteodată brutal. Şi din pricini asemănătoare chiar şi rude destul de apropiate îl duşmănesc... Cred însă că o face şi dintr-o timiditate pe care iniţial a vrut s-o mascheze, s-a obişnuit, şi-a făcut un gen, o a doua natură pe care a cultivat-o cînd şi-a dat seama cît impresionează, iar de vreme ce merge a ajuns treptat să aibe şi cel puţin un pic de dispreţ, care totuşi cîteodată şi pe el îl supără. Un fel de boemă cu panaş aristocratic sau, dacă s-ar putea spune, un fel de aristocratică golănie practicată de el în mod deliberat, ca să epateze, dar şi dezgustat în sinea sa, ca atunci cînd, într-un hotel, unde a găsit ploşniţe, le vînează stăruitor şi le adună, iar a doua zi le lasă de la fereastră încet să pice în capul trecătorilor.

Cu o dublă tendinţă explicabilă, el vrea să se epateze şi pe sine, precum de sine se şi teme. De aceea şi-a construit un întreg sistem de apărare, din care face parte şi floreta. Şi toate acestea sînt praguri, uneori opriri şi altădată precipitări lăuntrice care pot să pară contraziceri, poate chiar ale epocii, mai degrabă negaţii într-un fel, dar şi împuterniciri, momente pe a căror analiză cu juxtapuneri îmi făgăduiam cîndva să-mi întemeiez monografia. Dar să-l las mai ales pe el să vorbească, deşi în genere nu vorbea despre colegii săi, iar faţă de prieteni nu avea decît puţină critică sau de loc. Ţinea să şi-i aleagă, căci niciodată şi nicăieri nu renunţă la sine. Vrea să corecteze un tablou de Chasseriau în care un ochi i se pare greşit. Este un portret pe care pictorul francez l-a dăruit uneia dintre Les deux sœurs, pînza de la Luvru cu surorile cantacuzine, şi anume celei de care era atît de îndrăgostit. Este cu pensula în mînă, a înmuiat-o în culoare, şi toată familia trebuie să-l împiedice pe Pallady, care mai tîrziu îmi istoriseşte cu supărare scena, să facă intervenţia, căci îl scandalizează ochiul acela care nu i se pare bine, vrea neapărat să-l corecteze, tocmai pentru că admiră pe Chasseriau. Dar ştie şi să se revolte. — Uite: flori de Luchian. Toate la fel, toată expoziţia, pe toate zidurile la fel, acelaşi lucru, şi niciodată nu şi-a obosit creierii, nu şi-a pus inteligenţa la contribuţie. Regulat este un buchet, dar un buchet de flori proaspete ca de la florărie, iar alături regulat o floare căzută, un buchet şi o floare din buchet, ca în pictura domnişoarelor de pension. — Nu mai sînt! — Tocmai! Tocmai! Le permanentizează, le perpetuează speţa. Flori proaspete, ca şi cum n-ar fi văzut niciodată viaţa florilor într-un vas, şi totdeauna o floare căzută, pusă de el cu mîna, tot-

Natură moartă — ulei. Col. M. Weinberg



deauna la fel. Ce plictiseală ! Cu plictiseala aceasta, Pallady se mărturisește, își spune căutarea în compoziție, dar și înțelegerea florilor care nu sînt numai răsad sau flori de vitrină, ci au un sens de viață în tablou, trăiesc și mor, ca acele ofilite, într-un vas în care și apa a devenit tulbure, puse în fața unui desen, tot de el făcut, portretul prietenei, modelul său parizian, pe care de atîtea ori și în atîtea feluri l-a pictat și l-a părăsit, nu de mult, pe totdeauna. Este un cîntec mut, ftizie și amintire de două ori, cu liniștea sugestivă a unei cești goale și a unui fruct început, nu autochinuire împrumutată uneori de la Baudelaire, pe care mai ales o găsea în el, ca atunci cînd pe parapetul unui pod peste Sena pune o pereche de mănuși, a uitare sau a înec.

Și cum în țară este ca și nedespărțit de Jean Steriadi, care se ocupă pentru el de aproape toate demersurile necesare față de oficialitate, rămîne legat și de cei întîlniți în atelierul uceniciei sale. La Gustave Moreau șevaletul îi este între al lui Matisse și al lui Marquet, ceva mai departe era Rouault. Léon Paul Fargue făcea parte și el din același grup care își are masa de seară la cafeneaua La Rotonde. Corespondența cu Matisse este neîntreruptă. Pallady nu-mi povestește niciodată cum îi dusese colegului niște ii, pe care pictorul francez le folosește într-unele desene, îmbrăcîndu-și modelul în așa fel încît să se vadă bine altița, în schimb, îmi detailează multe dintre cele peste două mii de scrisori schimbate între ei. Matisse insistă asupra culorii, iar Pallady asupra desenului. Este o continuă ceartă între ei, cel puțin o discuție aprinsă, dar cum sînt doi artiști, exagerarea le este îngăduită, căci este firească, fiecare judecînd după sine pentru o discuție nu atît de principii, ci de cuvinte. Era și epoca în care unii analiști, de dragul explicației sau din pricina unei nepriceperi, rup ceea ce este oricînd, fie și cu acoperiri sau distanțări, împreună, iar unii belferi dintre cei mărunței, neînțelegîndu-i nici pe aceia, ajung să vorbească și să scrie despre dihotomii și antinomii din care vor să scoată un dualism al artei. Căci linia poate să exprime culoare, precum culoarea linie, iar culoarea poate fi purtătoare de linie, ca și linia, la rîndul ei, de culoare. Mult mai frumos, mai corect și mai adînc se exprimă Abelard, scriind că « într-o pictură desenul este înțeles prin culoare ». Firește, este vorba de pictură. Altminteri, dacă este ca un desen colorat, nu cum se poate întîmpla unui pictor, o notație, ci un eventual tablou, este mai mult o ilustrație decît o pictură, ceea ce apare spre pildă la Tonitza, deși aceasta nu înseamnă de fel că s-ar da precădere desenului.

Matisse desenează tot atît cît Pallady, tot atît de des și tot atît de mult zilnic, obicei pe care amîndoi par să-l deprindă din atelierul lui Gustave Moreau, care le vorbește despre importanța memoriei pentru un pictor: obiectul la care te uiți, dar nu-l faci decît mai tîrziu, de fapt pe dinafară, fără să fie de aceea artificial sau exterior; căci dimpotrivă metoda aceasta poate fi o școală de aderare la realitate, sau mai bine zis la adevăr, în înțelesul lămurit încă de către Aristotel, spunînd că poezia este mai adevărată decît istoria. Fiindcă istoria poate să redea ceva real, care este mai puțin adevărat decît ceea ce este închipuit; întocmai cum pasul cunoaște realitatea planului, pe cînd pămîntul este într-adevăr rotund. Însă Matisse este atras de culorile vii și complementare, cum și alăturarea complementarelor este adesea realizată în cruditatea lor, pe cînd Pallady (în conformitate cu un principiu general al artei populare românești *autentice*) nu numai că nu alătură complementarele decît rar și atunci într-o degradare a intensității lor, ci în general mai și fuge de pata de culoare ca pată, în orice caz nu o folosește niciodată sistematic, așa cum face francezul, care o și caută. Totuși, deosebirea aproape că se inversează atunci cînd este vorba de desen ca atare, Matisse căutînd aproape tot timpul și deseori reușind un efect pictural în desenul său, îndrăgind mai ales linia continuă, neîntrerupta caligrafie care îl duce la simplificarea în sine plastic nuanțată. Este, în domeniul grafismului, ceva cvasiechivalent cu planul continuu, de care Brâncuși vorbește îndelung elevelor și îndeosebi singurei eleve propriu-zise a lui: Milița Petrașcu, plan continuu pe care el însă, cu o eleganță personală de expresie fie și eronată, îl numește plan unic, neîntreruperea de plan șlefuit care se realizează și în acea « sculptură pentru orbi », cum chiar el își intitulează una din lucrări. Plan prin excelență tactil. Este volumul care se lasă nu numai pipăit, ci de-a dreptul mîngîiat în perfecția lui neîntreruptă, invitație la mîngîierea continuă a formei perfecte, ovoidale, prim pas al geometriei eliptice, cal de bătaie și al căutărilor întru adînciri a teoriei relativității. Noțiunile se disjung și se reconstituie într-o disociere și reasociere continuă, menită să dezghioace, dar ca într-un cristal, ceva din tainele frumosului în sine, al infinitului care prin neîntreruptul său aditiv, fără cumulare (senzația cumulului oarecum dizolvînd-o în ceea ce ar putea fi discontinuitatea aparent negată !) apropie absolutul. (Pe care cu dubla lor formă și astfel ca într-o analiză generică, Brâncuși le redă în Coloana Infinită, atît prin repetarea mereu inversată a piramidei, cît și prin puțin sensibila variere a fețelor aceleia; construcție poate de comparat cu devierea ușor eliptică a coloanei grecești, fus care călăuzește ochiul spre înălțare și gîndire, ideologicește neoprită de arhitravă și fronton, și mai ales cînd acestea nu mai sînt sau lipsesc de la început, ca la cele două coloane gemene sub care erau încununați poeții tragici; coloane care nu sprijină și nu poartă ca acele romane, coloane eline de înălțare, coloane pentru cer.)

Și o deosebire mai este, că Pallady nu tinde să stilizeze — dacă la el fenomenul este cercetat de aproape — realitatea ridicînd-o oarecum la abstracții, ci aderînd la ea. De aceea linia sa este nervoasă și are sinuozități, la început chiar și mărunțișuri, ca în cusătura măruntă a broderiilor românești, de care treptat se dezbară. Stilizarea la el nu este sinteză, ci impresie care, păstrată în imediatețea ei, vrea parcă să exprime fugitivitatea și caută a fi o pătrundere a obiectului reprezentat, o despuiere din ce în ce mai totală a aceluia: colțuroasă, fiindcă se opune oarecum dureros exteriorității pe care vrea s-o cuprindă sieși. Nu despuierea aceasta este la el în sine constructivă, ci iarăși, ca în arta populară românească, sau poate chiar în viziunea specific națională, construirea spațiului este dată de mișcarea liniei care îl și cuprinde ca din lăuntru; și pentru că Pallady pare să fie artisticește conștient de aceasta, el atît de mult caută să-și compună tabloul, mereu variind lineatura și armonia de linii, rapelurile de culoare și modulele pe care conștient se bazează.

Mă întreabă: — Ce zici de Cristul meu? Este vorba de acel Isus răstignit, mărime ca și naturală, care se afla la Secția II a Tribunalului. Nici un fotograf din cei trimiși de mine nu a reușit să-mi aducă un clișeu sau o copie satisfăcătoare, și, ca să-l studiez, am făcut o schiță pe care i-am arătat-o. Este un tablou încă din tinerețe, pictat cîțiva ani înainte de primul război mondial, din aceeași epocă în care face și o acuarelă dramatic povestitoare a răstignirii. Dar pe cînd în acuarelă sînt numai nuanțe, aproape monocrom palide, în ulei crucea se desprinde pe un fond întunecat, cu numai puține reflexe de lumină. — Cîteva zile am pierdut, îmi povestește Pallady, pînă cînd am izbutit să-mi găsesc un model. Mergeam în fiecare zi în piața mare, mă plimbam, mă uitam, căutam: nu era nimic potrivit. Într-o zi am întîlnit un oltean cu cobilița pe umeri: tocmai lăsa jos coșurile. Greu l-am convins sămi pozeze. Făcusem o cruce mare de lemn, o aveam în atelier și îl legam pe ea, să studiez poza exactă. Atîrna greu, obosea repede. Poate că mai era și ceva lene. Îl certam și reîncepeam. Nu puteam nici să abuzez. Pallady îmi istorisește toate amănuntele, îmi spune că, dacă s-ar fi putut, ar fi procedat la o adevărată crucificare, nu cruzime, ci dorința de confruntare, setea de pipăire cît mai corectă, aproape științifică (după părerea lui), a realității pentru permanența de adevăr. Este voința de aderare. Ceea ce se acumulează ca senzații, ceea ce păstrează memoria, și nu desparte ci leagă tot mai adînc; iar de aici este și ceea ce, dacă mi-e îngăduit a zice, este și acea mai întîrziată căutare și rafinare a nuanțelor, ca din ele să apară mai apoi culoarea. Experiență personală, dar prin aceasta drum care poate explica și de ce teoreticește dă preferință desenului. Căci dacă pe oltean Pallady îl leagă cu frînghii de crucea pe care vrea s-o înțeleagă, el nu caută decît tot o impresie imediată, senzația directă pe care mult mai mult dorește s-o dezbrace de inutilități, decît s-o transpună. Și este același lucru cînd, la Paris, se duce la Catargi care l-a chemat să-i arate ultimele sale lucrări. Togo așteaptă. Pallady sună la ora precisă la care a spus că va veni, dar cînd intră se și oprește. În zidul antreiașului o oglindă: a dat cu ochii de ea, s-a văzut, cere grăbit o hîrtie, se desenează nu mai știu a cîta oară, tot atît de sfînt ca și prima dată, studiază cu pasiune impresia pe care a avut-o descoperindu-se, căci se gîndea la altceva și deodată s-a văzut. Se uită la desen: — Ce n'est pas si mal ! Nu te superi, dragă Togo, am să viu să-ți văd lucrările altădată.

De aceea atît de violent uneori și totuși atît de discret. Are sub braț un carton, ca o mapă, și în ea mai multe desene, majoritatea acuarelate sau abia nuanțate cu ce i-a fost mai la-ndemînă. — N-am unde să le las, stau într-o singură odaie, dar uite: nu este un adevărat tablou? Doar să-l fac pe o pînză mare. Sînt cîteva crochiuri de nud, multe peisaje, colțuri din București, o clopotniță care s-a dărîmat și aduce cu ctitoria pălădeștilor: — o știi și de aceea am și făcut-o. Un trecător bine îmbrăcat se oprește și caută să vadă. Pallady se întoarce brusc și-l înjură: înjurătura cea mai autentică. Domnul se fîstîcește, se scuză: — N-am vrut să vă supăr, doar să mă uit și eu. — Dar eu mă opresc să văd ce faci dumneata? Cum îți permiți să-ți bagi nasul în ce tocmai arătam unui prieten? Cum îndrăznești? și la a doua înjurătură, tot atît de sonoră ca și întîia, domnul se scuză iar, salută și pleacă. Toto este încă furios. Apoi îmi povestește cum mănîncă după o tabelă de calorii, nu e nevoie decît de strictul necesar, tot ce depășește este un abuz, numai litrul de vin, zilnic, ca la Paris și după obiceiul francez, nu trebuie să-i lipsească, a găsit o adresă, e cel mai bun vin de pe piață, insistă să cercetez localul.

Cu ani în urmă mă întrebase care îmi sînt restaurantele obișnuite la Paris și se scandalizase că prea cheltuiesc, îmi dăduse adresa cîtorva restaurante « unde nu se duc decît francezii, nici un străin ». La unul din ele clientul obișnuit este Jean Cocteau, întotdeauna cu patru-cinci prieteni, perorează cu o voce scăzută, mînecile vestonului au totdeauna un nasture descheiat și sînt puțin răsfrînte, sumecate exact un centimetru, eleganță neglijentă, nu aceea a desenelor lui aproape paseiste, mai toate romantice, deși ar vrea să treacă drept revoluționar. . .

Căci ambianța parcă și-o duce cu sine și cadrul său predilect este Parisul. Este îndrăgostit de insula în care trăiește, într-o casă din veacul al XIII-lea,

Un prieten — desen colorat. Col. Şt. I. Neniţescu

Într-o cafenea pariziană — acuarelă. Col. Şt. I. Nenițescu

ca toate celelalte din aceeași piață, cunoaște ca localnic toate colțurile, băștinaș sufletește lor. A apărut de curînd o carte de Léon Paul Fargue, de ce n-ar ilustra-o, atîtea acuarele sînt făcute parcă dinadins? Dar Pallady se-ncruntă, pare jenat, și eu îmi aduc aminte prea tîrziu: am făcut o gafă. Căci refuzul său este o critică, părere de rău și învinuire, ca atunci cînd vizitează, la București, un Salon Oficial. La intrare o seamă de tineri și tinere. Toți se dau la o parte. Cu pălăria în cap face înconjurul, iar cînd să iasă, Pallady se oprește în fața grupului și întreabă politicos: — Mă rog, mă scuzați, dar mi s-a spus că ar fi aici o expoziție de pictură: vă rog, unde este? Tinerii nu înțeleg, și Pallady repetă. — Oh! asta este . . . și înainte să-și spună numele, pe care toți îl știu, Pallady salută și mai ceremonios: — Ah, da? și pleacă.

Nu tot așa fusese scena pe care o uitasem. Erau la masa obișnuită Matisse, Marquet, Rouault și Fargue. El lipsea și ei vorbeau de el, căci Pallady se căsătorise în dimineața acelei zile, prima și ultima oară. Dragoste înflăcărată, ca între Romeo și Julieta, și aproape o răpire, deși nu tocmai pe scară de mătase. La un banchet viitoarea sa soție era alături de bărbatul ei legitim, Diamandy; Pallady intrase în restaurant, se oprise și întrebase cu voce tare: — Atunci, ce-ai hotărît să faci? Vii cu mine? Doamna se sculase și ieșiseră împreună. Prietenii își repovesteau întîmplarea, completînd-o fiecare cu amintiri proprii asemănătoare. Nu comandaseră nimic pentru el, cum era datina cînd îl așteptau, căci desigur în seara aceasta nu va veni. Dar moara de sticlă a ușii de intrare la cafenea se-nvîrte și Pallady intră ca totdeauna, neschimbat, cu bastonul cu mîner de argint și pălăria cu boruri mari. — Toto! Toto! E bucurie și mirare bucuroasă. Tacticos, cu pași mărunți, ca și neglijenți, nu se grăbește. Prietenii îi fac loc, amuzați. — Dar . . . Toto, nu te-ai căsătorit chiar azi dimineață? — Desigur! Ei și? Trebuie să se obișnuiască să stea și singură. În șpăngi îl luase Rouault și mai ales Léon Paul Fargue.

Cîte desene, cîte acuarele s-au rătăcit! Le făcea pe ce apuca. Pe o carte poștală trimisă unui prieten. Cîteva linii, iar culorile cu ce avea mai la îndemînă: o frunză de salcie, de zambilă sau de mușcată, smulsă din tufișul de alături, o foaie de trandafir sau de mușcată, degetul muiat în pahar și trecut peste creionul devenit laviu, un chibrit stins în zațul de cafea. Cu oricare prilej: dacă asculta, mîinile trebuiau să facă și ele ceva. — Cum găsești pe cucoana de la masa aceea? și îi făcea profilul sau silueta. Asculta o lectură și desena: eram aproape tolănit în fotoliu, el lucrase tot timpul și, contrar obiceiului, îngrămădise linii peste linii, deși în genere nu le trăgea una peste alta. Dar era aceeași căutare: să fixeze esența unei prime impresii, care devenea, prin adîncirea ei, exprimare, fie că era într-un tablou cu mai multe înțelesuri, ca spre pildă natura moartă cu lalele roșii în fața unei reproduceri a Sibilei de la Cumae, capul acelei sibile a lui Michelangelo din Capela Sixtină, sau într-un desen foarte puțin colorat ca acela al defilării de 10 Mai în fața Palatului. Îmi plăcuse și i-l luasem, după ce îl montase în felul său pe un carton mai mare, însă despre defilare vorbise și unei doamne, căreia i-a mai desenat-o încă odată, nu la fel, în tuș și cu linii mari, fără pic de culoare, toată scena mai strînsă și văzută din cu totul alt unghi. Căci nu-i plăcea să se repete de teamă că s-ar complica și poate încă și mai mult de frică să se plictisească. Precum nu revenea niciodată, oricît de mult ar fi lucrat, la o pînză sau la un desen, niciodată nu era o lucrare obosită, căuta întotdeauna să-i păstreze prospețimea. Căci pe cît devenea mai stăpîn pe mijloace, pe atît rîvnea ca lucrarea sfîrșită să aibe ceva de improvizație, ceea ce, totuși fiind îndelung pritocită cel puțin în minte, îi dădea acel iz oarecum piperat, fără îndoială ascuțit, acel farmec distant al liniilor și culorilor aderente la natură, în sensul lor cel mai prim, chiar dacă nu întotdeauna deopotrivă de imediat.

— Vezi că am avut dreptate? Pe dosul unui menu de vagon-restaurant pe care desenase un profil de femeie, scria cu litere mari, aproape stîngace, și mai muind chibritul în zațul a nu mai știu al cîtei cafele. — Verona. Fiindcă ne certaserăm, el pretinzînd că orașul de care ne apropiam era cel pomenit de dînsul, iar eu că nu, mai sîntem încă departe, și cearta alergase, ca pe șine paralele, cu o discuție între noi învechită despre proporții, cărora Pallady le încercase o exemplificare măcar parțială în trăsăturile unei doamne care, nebănuitoare a ce estetizante metafizici devenise manechin sau eroină, își lua liniștită ceaiul.

Eram în vagonul-restaurant al simplonului. Ne întîlnisem pe cheiul Gării de Nord și ne înfruntaserăm. Pallady venise imediat la mine: — Mi se pare că voi avea nenorocul să călătorim împreună și că va trebui să te suport tot timpul, căci n-am găsit loc decît de a doua și a trebuit să iau patul de sus. — E posibil să mi se întîmple această nenorocire: nici eu n-am găsit un single, dar am patul de jos și n-am să ți-l cedez. Și într-adevăr amîndoi eram în aceeași cabină, numai că drumul a fost altfel decît ni-l spusesem în glumele noastre.

Îl lăsasem pe Pallady care spunea că nici nu vrea să audă de fumăraia vagonului-restaurant și trenul plecase. Eram la o masă cu prieteni iar la celelalte erau cunoscuți, vorbeam cu toții de la o masă la alta și cu comesenii, cînd, cam peste vreo jumătate de oră, Pallady intră, nu e nicăieri nici un loc, mă și fac că nu-l văd, și cînd mă-ntorc în cabină, scena. De ce îl las singur? ce-i asta? cînd am fericirea să călătoresc cu el îmi pierd vremea cu necunoscuți, mai să spună: cu toți derbedeii, îl neglijez, îl las să se plictisească singur — toată seria reproșurilor. Rîd, rîde și el, îmi povestește de modelul său parizian, prietena care murise, dar el nu fuma și am ieșit pe culoar. La o fereastră este Oscar Chiriacescu. Stăm îndelung de vorbă, merge în Elveția unde soția era bolnavă de ani de zile într-un sanatoriu, vom călători două zile în același tren, văzuse că sînt prieten cu Pallady și mă ruga să-i fac cunoștință și, dacă se poate, să-i sugerez să-i facă un desen. Însă reintrînd, Toto izbucnește, se-nfierbîntă din ce în ce și era primejdie să nu mai fie o scenă prietenească. — Un necunoscut? Da, fiindcă nu-l cunoști și dacă ai ști cine e, cred că i-ai face chiar curte. — Eu? Niciodată. Pallady se-mbufnează, totuși ascultă din ce în ce mai atent cele ce-i spuneam, că banii cîștigați la expoziție îi ducea în străinătate, altminteri cu ce ar trăi la Paris. — Ei și? — Deci ar trebui să mă rogi să-ți prezint pe domnul acela, care este unul dintre cei mai importanți de la Banca Națională, fiindcă poți avea oricînd nevoie de el, deoarece nu este deloc lipsit de influență, chiar și în ceea ce atît de mult te interesează, schimbul și devizele. Era mai mult decît ar fi crezut și metamorfoza, pe care o scontam, avu imediat loc. Pallady se înmuiă: — Prezintă-mă, te rog, îi fac chiar și un desen. Așa încît n-am mai avut nevoie să-i spun ce dorea Oscar Chiriacescu. N-a trecut un ceas, se împrietenisеră, alături pe aceeași banchetă vorbeau intim. Pallady se privea în oglindă și îi desena un autoportret. În conversațiile mele n-a mai intervenit, nici nu l-au mai jignit absențele mele, iar cînd, după o întreagă după masă, am revenit în cabină, mă aștepta, încîntat de noua cunoștință și cu încă un autoportret făcut în răstimp, de adaos celorlalte desene din colecția mea.

Ne apropiam de Paris, îmi închisesem geamantanele, Pallady mai istorisea. — Dar încă nici nu ți-am spus că pe la începutul anului acestuia am întîlnit pe Contesa Elty di Rodeano. Cunoști pe Alisse, știi cine este, știi toată povestea. A fost la Paris, n-am revăzut-o, dar n-o mai văzusem de-atunci. Și de-atunci era mult, era o viață de om! Alisse Vidrașcu fusese singura sa logodnică oficială. Căsătoria trebuia să aibe loc peste cîteva luni, în răstimp făcea o călătorie în Italia cu Doamna Vidrașcu, mama Alissei, Alina, dar la Roma logodnica se îmbolnăvi grav. Trebuia neapărat să fie chemat un doctor; unul dintre cei mai buni interniști ai Italiei era Contele Rodrigo Elty di Rodeano, se îndrăgostiră nebunește unul de altul, logodna fu ruptă, se căsătoriseră, erau instalați într-un apartament din centrul Romei. În timpul studenției mele la Sapienza fuseseră foarte buni cu mine, el, care era și un admirabil spadasin, devenise doctorul meu curant, eram la ei cel puțin de două ori pe săptămînă, nici una nu trecuse fără să dejunez sau cinez la ei, fără să mai contez serile în care primea lumea cea mai variată și interesantă de atunci. Continuasem a fi în corespondență foarte regulată, apoi, din vina mea, nu mai avusesem legături decît prin prieteni pe care cînd și cînd li-i recomandam. Pallady își amintea de trecut și făcea comparația: de conte și de contesă nu vorbiserăm încă niciodată. — Și cu toate că nu ne-am revăzut de-atunci, niciodată, doar acum cîteva luni, ia să fac socoteala, cîți ani sînt de cînd plecase în Italia, unde a și rămas, pe el nu l-am întîlnit niciodată, închipuie-ți, după atîția ani, de mine nu mi-a spus nimic, nu, mi-a vorbit tot timpul, închipuie-ți, numai de dumneata. Cum găsești asta? Inimaginable, nu?

Avea și cîțiva prieteni pe care îi cerceta, se ducea zilnic să-i vadă, ceasuri întregi, tăcut. Erau în Cișmigiu cîțiva plopi falnici, măreți în libertatea lor armonioasă, puternic rămurați în liniștea dincolo de orice trufie. Se ducea să-i vadă, se apropia cu o nerăbdătoare reculegere, urmărea creșterea frunzelor, crengile alburii, groase ca niște șerpi uriași, răsucite voinic, ducînd verdea podoabă ca și cîntată de ele, îi iubea și desfrunziți, poate cu aceeași dragoste de care se spune că Darius se îndrăgostise de un palmier. Privea înălțarea lor, mîngîia cu ochii marile lor chemări. Nu știu să-l fi desenat vreodată: doar îi privea.

Mai sînt și altele pe caerul amintirilor. Cum să le strîng? Sălbatica herghelie a anilor a trecut peste atîtea lanuri. Ca după grindină sau ca locul de treier după ce totul este în saci, așa au rămas, ca aria în care se-nvîrteau caii tropot, cum adesea i-am văzut în copilărie. Pe cîmp doar spice care se lasă anume ca să le culeagă ultimii adunători, totuși poate n-am legat împreună chiar, dintre toate, cele mai sărace. Iar dacă în scrisul meu încă nu au mai rămas decît poate ca paie, poate că și așa mai aduc cît de cît cu acele linii aproape răzlețe pe care Pallady le așternea schiță a unui portret.

ȘTEFAN I. NENIȚESCU

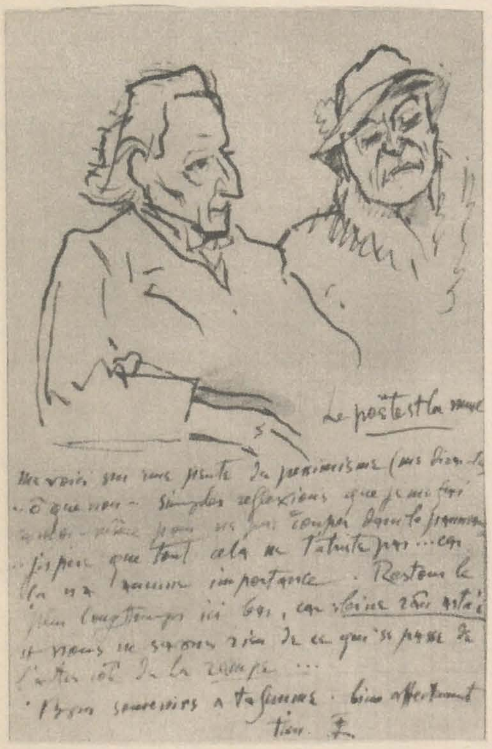
Cu prilejul centenarului Matisse s-a tipărit o suită de opt desene realizate de artist între anii 1939—1940 în vederea unui portret al lui Pallady. Nu bănuiam că s-ar mai putea găsi urma altor portrete. Dar iată că fiica lui Matisse, doamna Marguerite Georges Duthuit, ne-a oferit emoționanta imagine însoțită de cuvintele: «Vous aurez certainement une surprise agréable à posseder cette photographie très belle, par Brassai, et sur laquelle se trouvent réunis de façon inattendue les deux amis.» Schițele reprezintă alte etape — acum treisprezece — premergătoare acelui niciodată realizat portret. Schița de sus poartă data 1 iulie 1939.

CENTENAR
PALLADY

Scrisorile ce publicăm colorează cu detalii de anume pitoresc psihologic imaginea lui Pallady.

Ele sînt adresate lui I. Mitilineu, personaj cunoscut în societatea bucureşteană frecventată de Pallady şi de care pictorul este îndeosebi ataşat, aşa cum ne-o atestă tonul cald, neaşteptat la severul Pallady. Scrisorile ni-l evocă uneori duios, alteori ironic şi pe colecţionarul Lazăr Munteanu, « bătînd

SCRISORI



Mon cher Jean,

Oui — comme tu le dis — il faut passer par là... Et bien, passons (comme on dit à la Bourse) car il faut vivre si je puis employer ce mot sans frémir !?...

Ça va mal... la lutte contre une (ô ! quelle horreur) mort sans merci. Mais dont il faut chaque instant éviter de laisser voir l'image... Voilà mon vieux à quoi se passent mes journées — interminables parfois, et desespérantes.

Voilà
Je t'embrasse
affectueusement à toi
T.P. [1]
Merci

Mon cher Jean,

(...) Ne te presses pas pour l'Athénée. Il est d'usage de ne payer que pendant l'exposition.

*J'ai envoyé à ma femme les dimensions des peintures qui se trouvent chez toi... mais j'ai oublié de lui dire que je n'exposerai pas en Amerique... malgré (ou à cause) de l'invitation du Pce G. Cantacuzino... Que te dire, Y. ! ! ! * Dumnezeule... Et pourtant ! Certains jours on pourrait espérer un répit... (?)*

Affectueusement tien T.P.

Téléphone je te prie à ma femme que je n'exposerai pas en Amérique [2]

J'ai reçu ce matin ta lettre — mon vieux Jean — que malgré les circonstances est remplie de bonnes nouvelles. Les événements ne prirent ainsi raison de ton heureuse nature. Et tu as raison : apa trece, pietrele rămîn, et j'espère te voir d'ici trois semaines à Paris, d'ici-là tout sera — je le pense — rentré dans l'ordre.

(...) Lazăr dans sa dernière lettre gémit mais m'a laissé esperer de le voir un de ces jours à Paris... Il faudrait lui dire que les chevaux ont été remplacés par la traction mécanique... que l'on ne porte plus des hommes à barbe... que Nita 70 est une căzătură !... Il errerait à la recherche de ses souvenirs d'il y a un demi-siècle... (...)

La T.S.F. nous met au courant des discours de ces Mrs. qui font tout pour maintenir la paix et il semble que l'on évitera la guerre... je trouve la démarche de Chamb... émouvante.

J'attends les événements avec inquiétude — ne sachant ce que je pourrai faire ! ! (...)

Alors je te dis bonne santé et à bientôt affectueusement

Tien T.P. [3]

Marţi ! ! !

Ce vă pasă

...mîncare, băutură, petreceri... căldură.

Pe cînd eu aici — la muncă silnică, nemîncat, cu vreme de toamnă (18°)... n-am mai văzut pe nimeni şi nici la expoziţie — la restaurant, bine înţeles — n-am mai fost.

Aştept să-mi isprăvesc tabloul început ! ! ! — pentru a pleca — dar unde? (pretutindeni — lume, îmbulzeală) — probabil spre Mediterana, la soare...

Cu gîndul la voi, cu împărăţia cerurilor pe pămînt...

Vă îmbrăţişează cu dragoste
T. Pallady

Je vais consulter le dictionnaire pour savoir exactement ce que — taciturne — veut dire — si c'est comme je le présume que tu l'as mal employé dans le sens de (?) muet — c'est à toi qu'il s'appliquerait (...) Moi de plus en plus replié sur moi-même — dans l'huile. En lutte avec mes toiles que je tends comme des voiles qui doivent m'emporter dans les pays — de mes rêves... car la réalité n'est pas pour me séduire ! ! ! J'attends Avril avec ses bourgeons de promesses... et son arrivée ensoleillée (...)

Affectueusement tien
T.P. [4]

Mon cher Jean,

Merci de l'excellente nouvelle — căzută din cer — des 3 mille francs annoncés... J'avais renoncé de quitter Paris faute de... Me voici en train de refaire des projets de départ, de consulter des cartes, de m'évader — par l'imagination. En attendant de réaliser cette fuite vers le soleil... Ici il n'a plus paru depuis des mois.

Enchanté de bonnes nouvelles que tu me donnes de ta santé et de la décision prise de ne plus fumer. J'espère que tu tiendras le coup... C'est du sport.

La volonté de vaincre, de savoir renoncer et non pas de se résigner. L'un est un acte de volonté, l'autre une abdication.

(...) Reçu une lettre d'Anna qui me parle aussi de la mort de cette malheureuse Diane... du drame comme tu dis... mais drame pour elle tout au plus si toutefois elle a eu le temps de la réaliser... les autres s'en consoleront, s'ils ne le sont déjà ; ou s'ils furent bouleversés et atterés — vai de cei care pleacă — ceux qui restent en profitent le plus souvent... : les vivants vivent des morts.

Me voici sur une pente de pessimisme me diras-tu,... mais non... simples réflexions que je me fais à moi-même pour ne pas couper dans le panneau... J'espère que tout cela ne t'attriste pas... car ça n'a aucune importance. Restons le plus longtemps ici-bas, car : bine, rău asta-i *et nous ne saurons rien de ce qui se passe de l'autre côté de la rampe... (...)*

T.P. [5]

* Este vorba de modelul său, Yvonne Cousin, bolnavă grav ; o va îngriji cu devotament pînă la sfîrşit. Iniţiala Y. va apărea de aceea de multe ori în scrisorile sale.

[1] Dragul meu Jean, da — e precum spui — trebuie să trecem şi prin asta... Ei bine, să trecem (cum se spune la bursă), căci trebuie să trăim — dacă pot folosi acest cuvînt fără să mă înfior !? Merge rău... lupta cu (ce grozăvie !) o moarte neiertătoare. Dar a cărei imagine trebuie la tot pasul împiedicată să apară. Iată' dragul meu, cum îmi petrec zilele — uneori interminabile şi desesperante...

T.P.

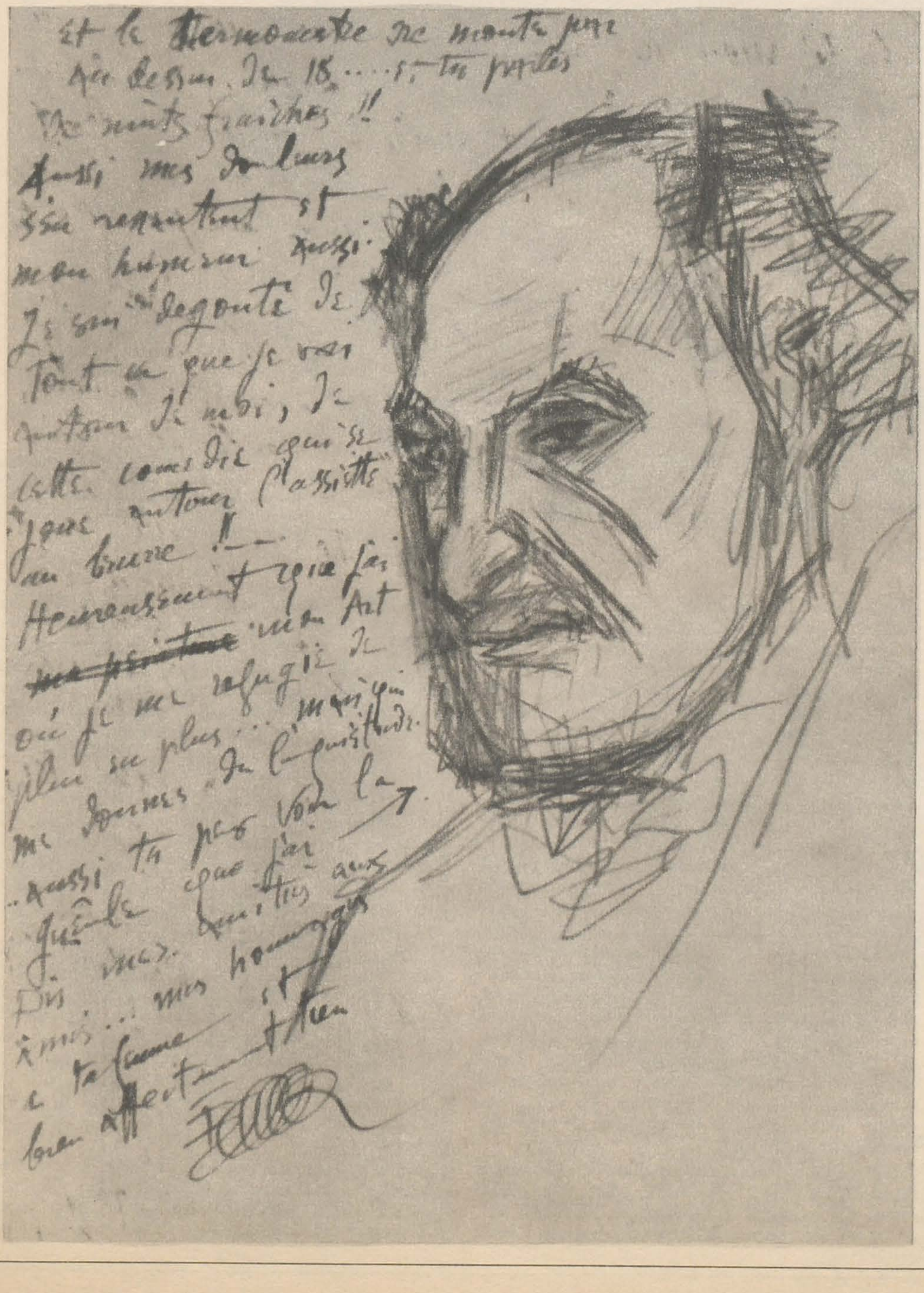
[2] Dragul meu Jean (...) Nu te grăbi cu Ateneul... se obişnuieşte plata chiar în timpul expoziţiei. Am

trotuarele în căutare de bibelouri », şi se referă deseori la fraţii Ottulescu, la Pantazi, maeştri ai barei bucureştene, la un Cantacuzino, care — lucru necunoscut pînă acum — îi propunea o expoziţie în America etc.

Scrisorile, nedatate, provin din perioada cea anterioară expoziţiei din 1935 de la Ateneu, pînă la ocuparea Parisului de către nazişti. Unele sînt redactate, ca şi jurnalul său, în limba franceză, dar presărate cu expresii neaoş româneşti, la care autorul lor recurge cînd este vorba să găsească o formulare plastică.

I. L. GEORGESCU

SCRISORI



trimis soţiei mele dimensiunile picturilor care se află la tine... dar am uitat să-i spun că nu voi expune în America... în ciuda (sau tocmai din cauza) invitaţiei prinţului G. Cantacuzino...

(...) Despre Y. ce să-ţi spun ! Dumnezeule... Şi totuşi ! În unele zile parcă se arată o uşurare... (?) Cu afecţiune al tău T.P.

Te rog telefonează soţiei mele că nu voi expune în America.

[3] Am primit azi dimineaţă scrisoarea ta, bătrînul meu Jean, şi o găsesc plină de veşti bune în ciuda împrejurărilor. Aşadar evenimentele nu au putut înfrînge natura ta fericită. Şi ai dreptate: apa trece, pietrele rămîn, şi sper să te văd peste trei săptămîni la Paris, pînă atunci, sper, totul va fi intrat în ordine (...) Lazăr, în ultima scrisoare, se văicăreşte dar m-a lăsat să sper că-l voi vedea zilele acestea la Paris... Ar trebui să i se spună că trăsura cu cai a fost înlocuită prin tracţiune mecanică... şi că nu se mai poartă barbă... că Nita 70 a decăzut ! Va rătăci în căutarea amintirilor lui de acum jumătate secol... (...)

T.F.F. ne ţine la curent cu discursurile domnilor care se străduiesc să menţină pacea şi se pare că războiul va fi evitat... mi se pare emoţionant demersul lui Chamb.... Aştept neliniştit evenimentele — nu ştiu ce să fac ! (?...) Te salut deci şi pe curînd, cu afecţiune al tău T.P. (...)

[4] Voi consulta un dicţionar ca să văd ce înseamnă exact « taciturn » — mi se pare că îl foloseşti greşit în sens de « mut » — tu eşti cel căruia i se potriveşte (...) Sînt din ce în ce mai închis în mine, în pictura mea. Lupt cu pînzele pe care le întind ca pe nişte vele care ar trebui să mă transporte în ţările visurilor mele... căci realitatea n-are de ce să mă încînte ! ! ! Aştept aprilie cu mugurii făgăduinţelor... şi apariţia lui însorită (...) cu dragoste al tău T.P.

[5] Dragul meu Jean, mulţumesc pentru vestea cea bună, căzută din cer — despre cele trei mii de franci anunţaţi... Renunţasem să plec din Paris din lipsă de... Iată-mă pe cale de a face iarăşi planuri de plecare, consult hărţi, evadez în imaginaţie. Aşteptînd să realizez această fugă către soare... Pe aici n-a mai apărut de luni întregi. Încîntat de bunele veşti despre sănătatea ta şi despre hotărîrea de a te lăsa de fumat... E un sport... Voinţa de a învinge, de a şti să renunţi şi nu să te resemnezi. Una e o artă a voinţei, cealaltă e abdicare (...). Am primit de la Anna o scrisoare în care îmi anunţă şi moartea acelei nefericite Diana... dramatic, cum spui tu... dar pentru ea cel mult, dacă va fi avut timp să-şi dea seama... ceilalţi se vor consola, dacă nu s-au şi consolat ; sau dacă măcar au fost o clipă răscoliţi — vai de cei care pleacă — cei care rămîn profită adesea... : cei vii trăiesc din cei morţi. Iată-mă pe o pantă a pesimismului, vei spune... dar nu-i aşa... simple reflecţii pentru mine însumi, ca să nu mă las înşelat... Sper să nu te întristeze... căci n-au nici o importanţă. Să rămînem cît putem în lumea asta, căci: bine, rău asta-i şi nu putem şti ce-i dincolo de rampă... (...) T.P.

ITINERARII MATEINE

RADU ALBALA

Există virtual în anatomia Bucureştilor de azi un adevărat «muzeu» urbanistic fragmentar, al vechiului Bucureşti, ca un alt timp arhitectural şi plastic încastrat în lumea prezentului.
Falsul reportaj de faţă, pe urmele Crailor de Curtea-Veche, propune, la limită dintre ficţiune şi trecutul real, un itinerar prin spaţiul posibil al acestui muzeu.

RED.

1 «... locul însă unde tristeţea lui afla în mine un răsunet atît de adînc încît îl făcea să-mi pară un alt eu-însumi era Cişmegiul, Cişmegiul de atunci, singuratic şi lăsat în sălbăticie»

În afara celor două exotice călătorii, una în spaţiu şi alta în timp, acţiunea « Crailor de Curtea-Veche », ca şi, de altfel, întîmplările din neterminata « Sub pecetea tainei » se desfăşoară în întregime în circiumile, în casele, în mahalalele şi în grădinile vechiului Bucureşti. Este oraşul începutului de veac XX, moment urbanistic de răscruce între acel, venind de departe, pe care-l fixase contemporan sau evocator Anton Pann, Filimon ori Ion Ghica şi celălalt, de iuţită modernizare, care începe după primul război mondial. Aşa cum a ştiut să-l vadă, aşa cum l-a însufleţit Matei Caragiale — căci în « Craii » oraşul de pe Dîmboviţa ca atare este el însuşi un personaj — Bucureştii ni se înfăţişează cumva ca însăşi limba românească, unde, cum scrie G. Călinescu, din sudarea într-un întreg organic a unor elemente aparent eteroclite a rezultat o « bogăţie sonică extraordinară, care explică treapta nebănuită la care s-a ridicat poezia română, vrednică de orice mare literatură ». Limba autorului « Crailor », somptuoasă şi diversă, coborînd de pe culmile elevaţiei stilistice pînă la cele mai groase « mahalagisme » (care se opresc la punctul de frontieră ce desparte limba vorbită de cuvîntul tipărit) este întocmai limba acelui personaj de care pomeneam mai sus, oraşul Bucureşti al epocii.

Iată-ne, dar, în primele pagini ale cărţii, în « birtul de pe strada Covaci », de bună seamă birtul lui Iordache — de bună seamă, fiindcă nimic din cele de mai jos nu are pretenţia unei reconstituiri istorice, opera rămînînd totuşi una de ficţiune. Situat în inima « Curţii-Vechi », vatra oraşului, locurile care i-au văzut pe zidarii lui Mircea-vodă Ciobanul ridicînd noua curte domnească şi biserica purtînd hramul Buna-Vestire (azi cea mai veche clădire din Bucureşti), birtul lui Iordache, cu rafinata lui bucătărie tradiţională şi cosmopolită, a fost îndelung cunoscut celor care, asemenea lui Paşadia şi Pantazi, găseau evlavie în practicarea « cultului lui Comus » (şi nu e, desigur, singurul menţionat în paginile « Crailor »); la « birtul franţuzesc » al lui Donat Hugues, aflat pe Podul Mogoşoaiei, în Piaţa Teatrului, « Domnului Pantazi i se păstra cu sfinţenie masa » şi tot aici cinează el singur, atunci, cînd, ruinat, plănuieşte să-şi curme zilele; lunga « spovedanie » a aceluiaşi are loc la « Durieu », pe fosta stradă Caragheorghevici, în dosul Băncii Naţionale, ca să nu mai vorbim de sumedenia celorlalte, periferice, pe care, cuprinşi ca de amokul lor nocturn, le colindau împreună cu Pirgu.

Să ne întoarcem însă în Covaci, « ulicioara îngustă din faţa birtului ». Aici, în aceste locuri la a căror restaurare se lucrează azi, a avut loc memorabila întîlnire cu Pena Corcoduşa, care « trăia pe lîngă Curtea-Veche, sta la biserică (la biserica Curtea-Veche, desigur. — n.n.) la pangar, făcea treabă la piaţă », aici a avut loc « întîmpinarea » eroilor cu « această zicere uitată, de mult scoasă din întrebuinţare »: « Crailor... Crailor de Curtea-Veche », care străluceşte de atunci pe frontispiciul unuia din cele mai tulburătoare cărţi ale literaturii noastre.

Să vedem acum, dat fiind că pe atunci nu numai interiorul, ci şi punctul topografic unde se afla o locuinţă îşi caracteriza locatarul, unde domiciliau cei trei P: Pantazi, Paşadia şi Pirgu (de remarcat că, afecţionînd, pare-se, cu deosebire aliteraţia, Matei îşi botează şi protagoniştii cu aceeaşi iniţială).

Paşadia Măgureanu locuia « la cîţiva paşi de Podul Mogoşoaiei, într-o uliţă singuratică, în umbra unei bătrîne grădini fără flori » unde « se ridica, neprimitoare şi posomorîtă, o casă veche », « o somptuoasă sihăstrie unde trăia pe picior mare, boiereşte ». Aici îşi avea el odaia de lucru, « căptuşită cu postav de faţa iascăi şi înconjurată peste tot de dulapuri ferecate în pereţi, cu geamurile perdeluite... ».

Pantazi se născuse pe Podul de Pămînt sau « de Pastramă », Calea Plevnei de azi! « Aici, între Sfîntul Constantin şi Sfîntul Elefterie, de la Giafer la Procopoaia, acolo

unde astăzi stăpînește paragina, se ținea grădină de grădină, numai pomi roditori, liliac, bolte de viță. Mușețelul și nalba năpădeau porțile, pretutindeni leandri, rodii, lămîiță, la ferestre se înghesuiau ghivecele de garoafe, de mușcate, de cerceluși, de indrușaim, de șiboi. Iar dincolo, peste gîrlă, scăldat în verdeață, dealul Cotrocenilor». E o rămășiță din uriașa grădină pe care o evocă Ion Ghica: «Priviți din Dealul Mitropoliei, Bucureștii seamănă mai mult o cu dumbravă decît un oraș». Înainte de a se muta în casele de pe Mîntuleasa, ale lui nenea Scarlat pe care-l moștenise, el locuiește (și acolo îl și primește într-o zi pe povestitor) «pe liniștita stradă a Modei, la catul al doilea al unei clădiri, la o franțuzoaică bătrînă care-i închiriase două încăperi, bogat mobilate în gustul greoi de acum cincizeci de ani, un salon în față și o odaie de dormit în fund, despărțite printr-un geamlîc înalt». Actualmente numită Pictor Grigorescu, vechea stradă a Modei nu mai păstrează, din cele trei clădiri vechi, decît una singură cu două caturi. Să fi fost aceasta oare casa care-i alcătuia lui Pantazi «un cadru în așa armonie cu ființa sa că, în amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde»? Și să nu fi fost oare, Matei Caragiale însuși, vreodată oaspetele acelui «birt» aflat pe locul unde cîteva trepte coboară astăzi la casa cu pricina, în str. Știrbei-vodă spre Sala Pieții Palatului — «birt» situat la demisol, și purtînd numele «La raiul de altădată», amestec de «boată» pariziană și de cîrciumă bucureșteană, unde, spre ziuă, se adunau, în cea mai autentică atmosferă mateină, spre a bea pelin și a asculta trei chitariști și o cîntăreață jumătate rusoaică, jumătate franțuzoaică — «Femeia de la miezul nopții» — bucureșteni de cele mai diverse condiții, de la craii «apelpisiți», pînă la «mățarii» din hale?

Cît îl privește pe Pirgu, acesta locuia, cu părinții lui, în mahalaua Jarcaleți. Aici însă, pare-se, nu «dormea» prea des (deși «pe mahalagiii vecinași nu-i mai cuprindea mirarea cînd îl vedeau întorcîndu-se dimineața cu două flașnete cîntînd fiecare altceva, cu ursul, cu călușarii sau cu paparudele, pe saca, pe targă sau cu dricul»), căci, atunci cînd a avut arzătoare nevoie de el, povestitorul a trebuit să-i calce «schimbînd birjă după birjă» toate «culcușurile»: «din Dușumea în Vitan, din Geagoga în Obor». Detestabila creatură era, firește, lipsită, nu numai de un interior propriu, ci și de un domiciliu stabil.

Casa Arnotenilor, a «adevăraților Arnoteni», era «pe cheiul drept al Dîmboviței, ceva mai sus de Mihai-vodă». Povestitorul mărturisește cinstit că nu știe cum îi zicea străzii, căci nu intra acolo decît prin fundul unei curți vecine: «era mai aproape și nu mă vedea nimeni»; în schimb, casa o descrie cu emoționantă precizie: «Unui vechi trup de clădire pătrat și cu un singur rînd i se înnădise mai tîrziu, în dos, pieziș, o coadă deșirată și îngustă cu două caturi, rămasă netencuită și fără geamuri la șubredul pridvor ce o încingea sus de la un capăt pînă la altul și da într-un soi de turn de scînduri cîrpit cu tinichele ce adăpostea scara. Dărăpănătura aceasta care ziua ar fi trecut nebăgată în seamă dobîndea în bătaia lunii ceva tainic...».

«Deșucheata» casă a Arnotenilor face, parese, tranziția dintre casele «boierești» de la Cișmeaua-Roșie, Podul Mogoșoaiei sau strada Modei și mahalaua, adevărata mahala, așa cum exista ea pe atunci în București: «Am tîrbăcit, pe lapoviță și pe zloată, clisa ulițelor fără caldarîm și fără nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaie și de mortăciuni, am intrat pe brînci aproape, în zăpușala chițimiilor scunde, cu pămînt pe jos și spoite tot așa proaspăt ca țigăncile ce, în flenderițe roșii sau galbene și desculțe, legate numai cu o vipușcă de cîrpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor și mățarilor pe o băncuță, o cinzeacă de trăscău sau un pac de mahorcă».

Astfel trebuie să fi fost și locul unde, «afară din oraș» în mahalaua cu același nume, al cărei capăt îl constituia «Hanul Dracului» (acolo unde dincolo de Banu Manta se întinde astăzi Bd. 1 Mai), într-o noapte fără stele și fără lună, cînd se vedea totuși ca ziua și copacii «păreau chiar luminați pe dinăuntru», Pantazi deslușește, în bobii unei țigănci, «un semn de moarte», moartea năprasnică a Ilincăi.

Dar ca și gingașa mamă a lui Pantazi, Matei Caragiale pare a iubi mai presus de toate în București grădinile. După ce, în Remember, *îl cunoaște pe Sir Aubrey de Verre într-un parc (și ar fi de analizat în ce măsură peisajele străine, atît cele berlineze, cît și cele din amintitele călătorii fantastice ale «Crailor», nu reproduc, în altă lumină, aceleași peisaje bucureștene), tot într-un parc se leagă prieteșugul lui cu Pantazi.*

„L-aș fi uitat anevoie, amintirea fiindu-i strîns legată de Cișmegiu, căruia îi rămăsesem credincios chiar în timpul marilor ploi ce au căzut înainte de ivirea cometei (faimoasa cometă Halley — n.n.) din acea vară. În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvîrșire, grădina dezvelea spre seară, cînd se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul.

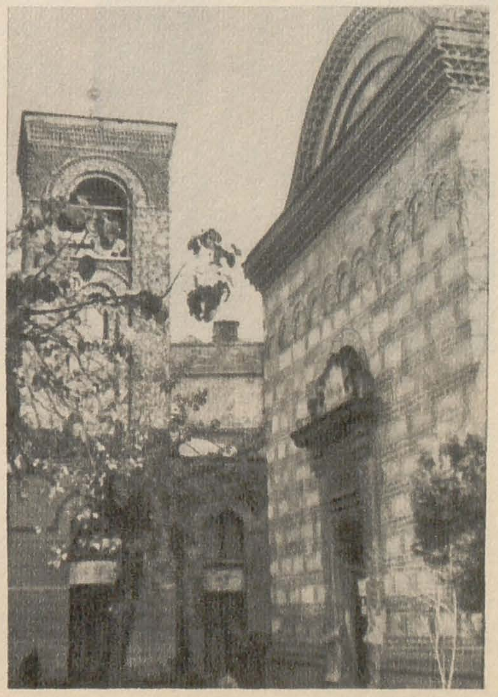
Rezemat de șubredul parmaclîc, el își ațintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind... «În fața frumosului — lămuri el — singurătatea devine apăsătoare și e o seară prea frumoasă, Domnule, o seară de basm și de vis. Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult, în taina lor le plăcea meșterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscusiți chiar, a izbutit să le redea umbra limpede în toată albastra-i străvezime. E seara izgonirii Agarei, e seara fugii din Egipt. Pare că, fascinată, vremea însăși își contenește mersul. Și în văzduhul fluid nici o adiere, în frunzișuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior...».”

Am citat în întregime acest popas, pentru cutremurătoarea-i frumusețe, venind, parcă, cu adevărat, din vremuri străvechi și dăinuind, aievea și neschimbată, pînă în zilele noastre.

«Craii de Curtea-Veche», din care am încercat să refacem doar o parte din itinerarii, este, fără îndoială, un portret și o simfonie a Bucureștilor. Și nici nu putea fi altfel o scriere zămislită de condeiul unuia ce cunoștea orașul și-l iubea cu atîta aprigă, dureroasă am zice, dragoste cîtă o mărturisește în propriul său jurnal.

«Căci dacă după treizeci de ani de hălăduire în București, uneori, mi se întîmplă încă să mă rătăcesc prin uliți sau chiar mahalale întregi necunoscute, sînt și altele unde știu și pietrele caldarîmului, și crăcile copacilor, și scîndurile ulucilor, unde cunosc casă cu casă, le știu toată cronica acelor ce i-au sălășluit timp de o jumătate de veac. Le-am văzut luminate de sărbătoare, precum am văzut fîlfîindu-le la porți steaguri albe sau negre: copii crescuți sub ochii mei și pieriți înainte de vreme, bătrîni uitați de vreme sub ochii cărora m-am înălțat eu — beteală, flori, zîmbete, lacrimi — un vălmășag nebun de iubiri, de uri, de uitări, de înșelăciuni, de amăgiri — una peste alta, totdeauna mai multă jale decît bucurie și peste tot atîta minciună, zadarnică și deșartă ticăloșie omenească, că uneori cîte un nimic aducîndu-mi aminte de unele, scap din vedere că ale lumii sînt toate, îmi uit de ale mele și-mi vine să zic cu cîntecul: arză-l focul, București!».

Fantastica policromie bucureșteană nu putea găsi colorist mai vrednic s-o zugrăvească.



2 «Locuia pe liniştita stradă a Modei, la catul al doilea al unei clădiri... la o franţuzoaică bătrînă...».
3 «Hanul Dracului, zise Pantazi. Sînt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor fioroase de tîlhari şi de stafii; în ăsta am făcut odată un chef noaptea, la lumini de masale».
4 «...Curtea-Veche, fără biserica cu turlă verde ce-i poartă numele i-ar fi pierit pînă şi amintirea».

MILIȚA PETRAȘCU

— Spuneați d-voastră, în 1926, în *Contimporanul:* « Sculptura trebuie să se dezbare de maeștri și de literatură ». Totuși, vă propun acum să începem cu maeștrii, cu didactica lor, cu diferențele lor de « metodă » pedagogică.

— *Ceea ce se cheamă inițiere în sculptură, aceasta am avut-o la Moscova. Apoi am învățat la Paris. Bourdelle era un mare artist, dar nu un pedagog. Se entuziasma, avea o mare admirație față de anumite opere de artă din trecut. Forța acestui entuziasm îi întuneca sensul real al sculpturii, un fel de beție spirituală îl împiedica să judece la rece materia plastică, ce trebuie văzută, în tot cazul, într-un mod geometric. Brâncuși n-avea nevoie să se erijeze în învățător, era suficientă prezența lui. Nu spunea nimic, cel mult arăta cum trebuie ținute dalta, ciocanul. Ciocanul, m-a învățat, trebuie să cadă ușor, fără efort. Cel care judeca într-un mod desăvîrșit plastic, avea pasiunea de a spune adevărul și darul de a-l comunica, era Matisse. Brâncuși nu întrebuința niciodată cuvîntul « spațiu », care la Matisse revenea des, era un termen primordial.*

Esențială a fost pentru mine influența educativă a lui Brâncuși. Unul din preceptele sale : « Trebuie să faci curățenia casei singură ». După ce, în atelierul meu, a văzut că știu să spăl podeaua și să scutur un covor, mi-a spus că s-ar putea să fac și sculptură bună. « Nu minți » precept biblic — de altfel pe lîngă Dante, Boccaccio, citea des Biblia, iar ideea lui despre arta « consolatoare » de aici vine — era astfel completat : dacă, totuși, ai mințit, atunci să menții acea minciună pînă la moarte. În atelierul lui eram trei, Irina Codreanu, Sanda Kessel și eu. De fapt Brâncuși prefera femeia-floare, disprețuia, într-un fel, femeia-profesionist în ale artei.

— Aproape în unanimitate, presa vremii v-a obișnuit cu o critică elogioasă, plină de superlative. În 1928, Christian Zervos vă prezenta drept « femeia-sculptor cea mai bogat înzestrată în clipa de față »

— *Înțeleg unde vreți să ajungeți, laudele în doi peri, părerea că femeile și sculptura... Personal, n-am avut și n-am asemenea complexe, sculptura este una.*

— În 1930, un critic, Emil Rigler-Dinu scria, referindu-se la d-voastră, despre « puterea de sintetizare abstractă a celei mai avansate din sculptorii noștri ». Să zăbovim asupra înțelesului pe care îl acordați acestei « sintetizări abstracte ».

— *Este vorba de căutarea unei echivalențe spațiale, mai mult decît un studiu plastic al unui obiect. Nu toate lucrurile se pretează la această echivalență. Geometria nu poate lipsi sub nici o formă din sculptură ; elementul de abstragere, chiar în studiile « realiste », figurative, nu trebuie să lipsească niciodată. Cu vremea, cu experiența, mîinile capătă și ele o cumințenie, independentă de voința și priceperea autorului. Așa de*

1 | 2 / 3 | 4 | 5 | 6 / 7

1. Agepsina Macri — ghips, 1944
2. Fragment din monumentul Ecaterinei Teodoroiu — Tg. Jiu, 1935
3. Paparudele — lut, 1969
4. Îngerul — lemn, 1933
5. Desen — tuș, 1937
6. Zamfir Arbore — bronz, 1935
7. Piatră de izvor — marmură 1970

pildă parcă fără voia mea, fără nici un efort mental, au ieşit « Paparudele », toate zece.

— Într-un număr omagial al *Contimporanului*, al 100-lea, sînt menţionate, într-un tabel, evenimentele care au punctat istoria acestei grupări, de la apariţia revistei, în 1922, în continuarea spiritului dada, cu Ion Vinea, Marcel Iancu, I. G. Costin; în 1923 vine B. Fundoianu. Pentru 1924, evenimentele sînt « aderarea » d-voastră, a lui Ion Barbu, a lui M. H. Maxy, a lui Victor Brauner şi tot în 1924, în mai, se lansează « Manifestul activist către tinerime » în obişnuitul « stil incendiar » al manifestelor. Se pledează pentru artele plastice libere de sentimentalism, literatură, anecdotă, pentru economia formelor. Să vă reamintesc « definiţiile » picturii şi ale sculpturii din acest manifest. Pictura e « un scutec al naturii întins în saloanele de plasare » iar sculptura este « ştiinţa pipăirilor dorsale ».

— Probabil năzbîtii de-ale literatului grupului nostru, Vinea. Era o mină de sinteze, superlative, paradoxuri; distrat, foarte mult « în neant ». În orice caz, atunci am subscris la manifest.

— Tocmai voiam să vă rog să evocaţi atmosfera *Contimporanului*. Artiştii mai tineri cunosc prea puţin această revistă în care au fost publicaţi Léger, Le Corbusier, Gleizes, Schwitters, Vantongerloo; multe din soluţiile arhitecturii, urbanisticii moderne îşi găsesc acolo prefigurarea. Chiar d-voastră ştiu că aţi făcut, o dată, schiţa unei vitrine de magazin.

— Asta am uitat. Cu arhitectura se ocupa mai ales Marcel Iancu. El a făcut primele case moderne în Bucureşti.

— Începînd din 1926.

— Şi casa în care locuiesc, el a construit-o. E şi un desenator de forţă, cu seria de portrete de scriitori. Simpla înclinaţie a unei linii în portretul pe care i l-a făcut lui Panait Istrati mi-a dat cheia pentru bustul acestuia, de la Bellu.

Maxy este cel care m-a invitat, după sosirea mea în ţară, să particip la această grupare. Apoi a considerat că revista dă semne de conservatism şi a înfiinţat alta, Integral. *Nu am trecut la noua « aripă »; imediat am fost « atacată » în* Integral, *după ce expusesem un bust realist şi o pisică.*

Al. Brătăşanu era şi el un devotat, un entuziast al artei noi, expunea pînze foarte bine organizate după « crezul modern ».

— Într-un articol aţi prezentat-o pe Sonia Delaunay — o veche prietenă a d-voastră — ca pe una dintre artistele care au contribuit la influenţarea decisivă a modei de către pictură.

— La Paris, unde am stat opt ani, am cunoscut-o pe Sonia Delaunay. Venise de la Petersburg — acolo am învăţat şi eu doi ani de filosofie — era dintr-o familie burgheză bogată, cu o educaţie foarte strictă. S-a căsătorit cu Robert Delaunay cînd acesta era soldat. Simultaneismul propus de el — adică întrebuinţarea culorii la acelaşi grad de putere — a fost aplicat de ea în domeniul tapiseriei, textilelor în general, îmbrăcăminţii. Cînd, ceva mai înainte, el mi-a arătat lucrări din seria cu turnul Eiffel, nu mi-au plăcut — pe atunci eram eleva lui Bourdelle — asta m-a « compromis » în ochii lui. Cubismul, aş spune, a început printr-o poftă de a descifra pe clasici, de a diseca, de a căuta raportul elementelor între ele. La familia Delaunay i-am văzut pe Picasso şi pe Apollinaire. Ultimului îi plăceau mîncărurile şi schimba bucuros reţete pentru pregătirea spanacului. Dar, la urma urmelor, cine poate fi interesat de asemenea lucruri mărunte? De aceea nu scriu amintiri, fiindcă nu cred să pot spune tot timpul lucruri cu adevărat importante.

— În 1930 a avut loc vizita lui Marinetti.

— Da, a făcut un voiaj prin ţară, cu maşina. Mai eram eu, soţul meu, Irina Codreanu şi Vinea. Mi-a dedicat un poem în care m-a comparat cu o sondă petroliferă.

— După o asemenea comparaţie şuie să trecem la nişte lucruri mai cuminţi: s-a vorbit mult în presa vremii despre neoclasicism.

— Da, a fost un fel de modă.

— Eu cred în pregătirea clasică, cred în sistemul cartezian. Clasicism înseamnă sentimentul că obiectul are aceeaşi intensitate în fiecare moment al existenţei lui. Cred că cei care n-au simţit acest lucru nu pot face sculptură. Iar neo este ceea ce toate lumea ştie că este. În ceea ce mă priveşte, sînt supusă spaţiului în mod definitiv. Ca produs cultural, mă rog, sînt produsul literaturii ruseşti, Dostoievski în primul rînd. Şi Oscar Wilde. Combinaţia e ciudată, dar ideea e că în existenţa estetică momentele de vîrf trebuie plătite cu suferinţă.

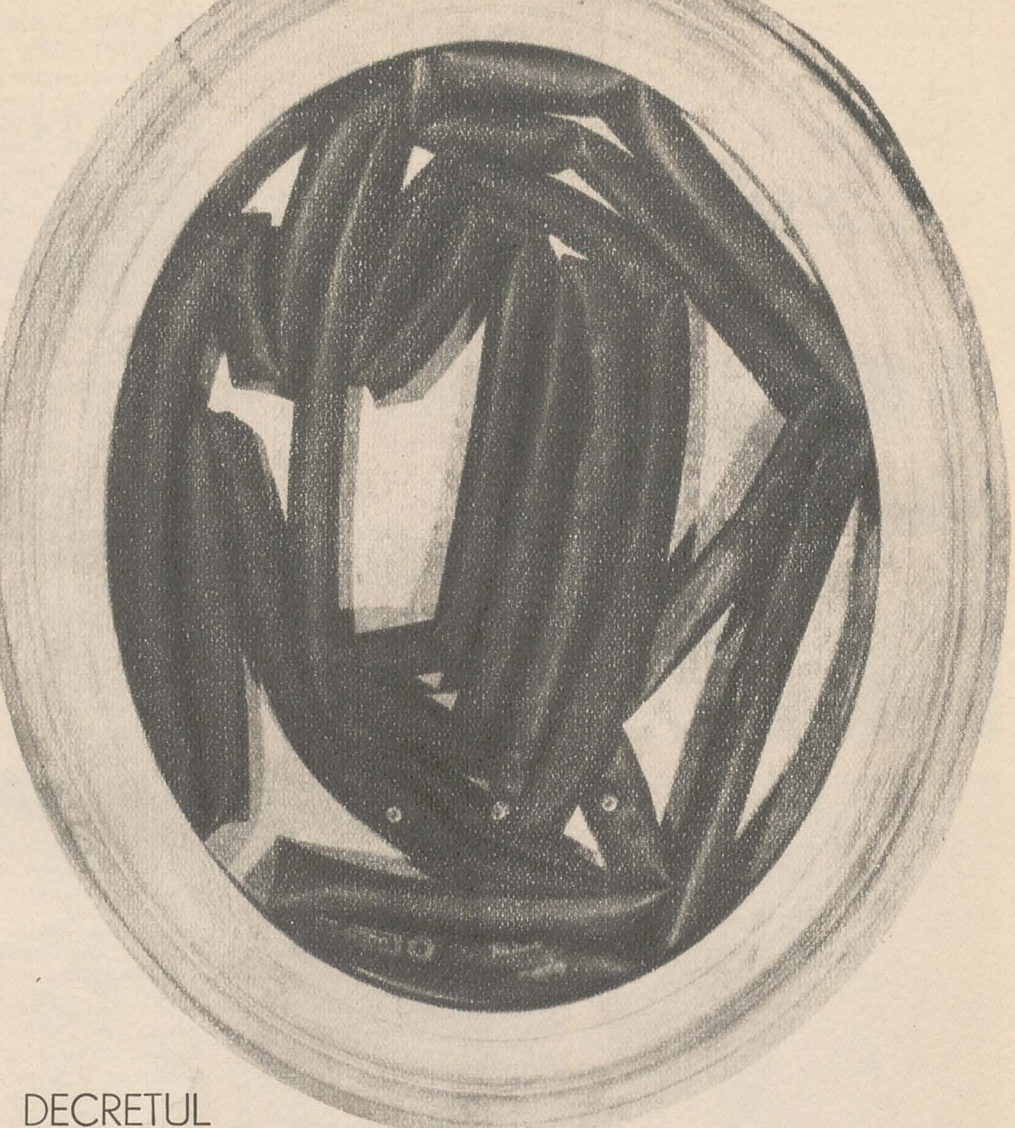
Întîmplarea face ca în timpul vizitei în atelier, să îmi atragă atenţia o mică sculptură semi-abstractă, ce păstra « amintirea » unui tors bărbătesc. Miliţa Petraşcu rîde îndelung, apoi îmi spune « povestea » acestui mic « Narcis oglindindu-se »:

— În urmă cu mai bine de două decenii s-a jucat o piesă în care se prezenta un salon american, cu exponate de artă abstractă. Mi s-a cerut o sculptură care să însemne o condamnare a artei abstracte, decadente, dezumanizate. A fost mărită la cîţiva metri — probabil există şi acum, prin depozitele teatrului Bulandra — nu ştiu dacă a condamnat ceva, dar s-a bucurat de succes, spre deosebire de tabloul făcut de scenograf, în care acesta s-a chinuit să fie modern şi abstract şi parodic. Timpurile se schimbă.

MIHAI DRIŞCU

RETROSPECTIVĂ

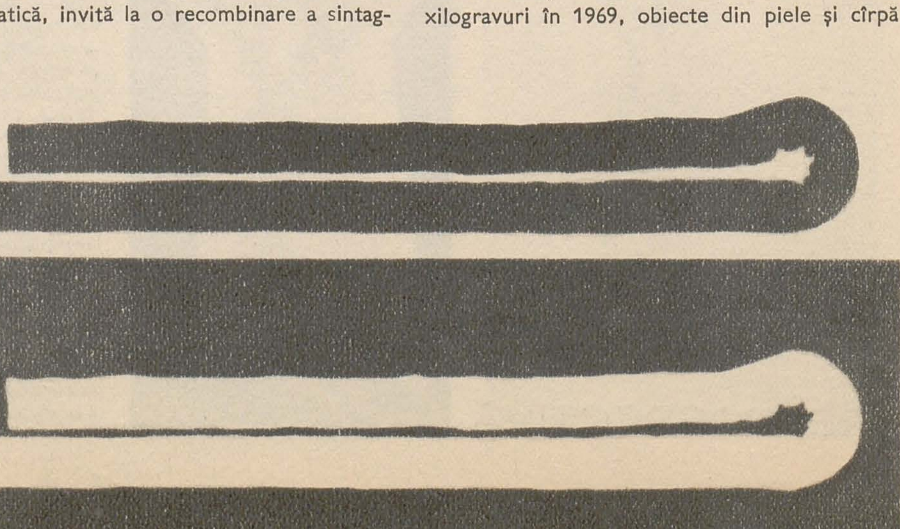
ION BITZAN

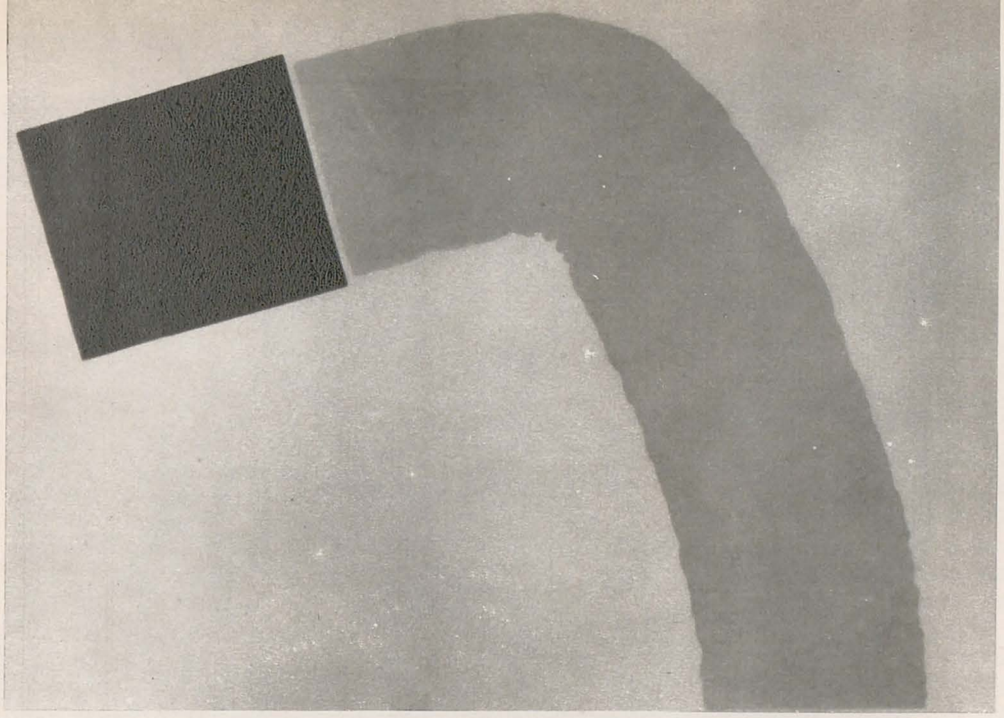


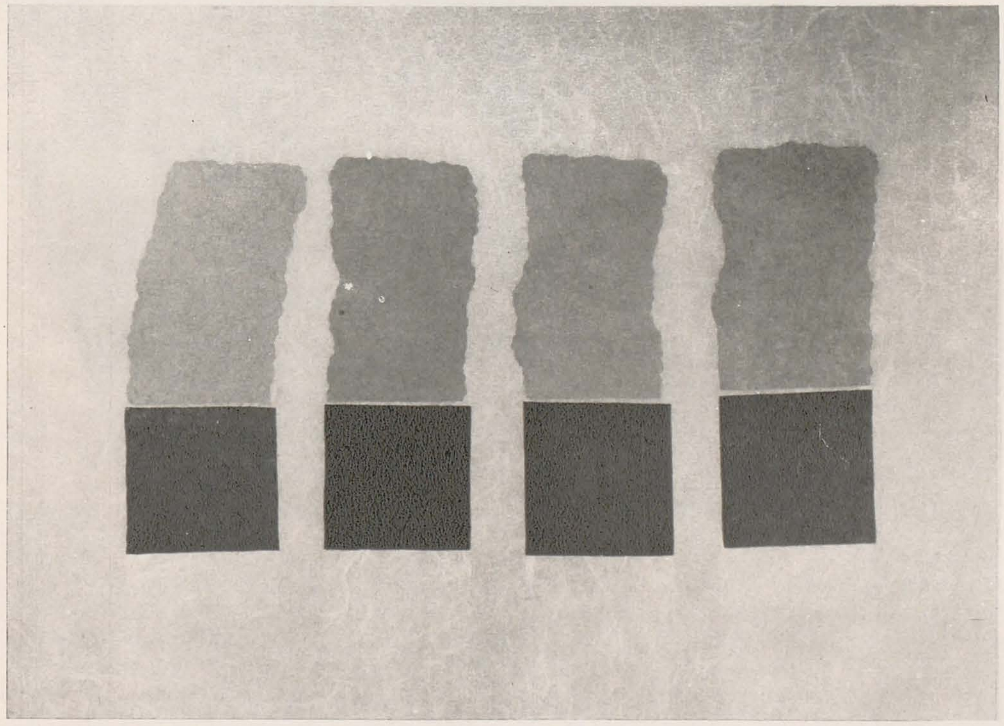
DECRETUL SENSIBILITĂŢII

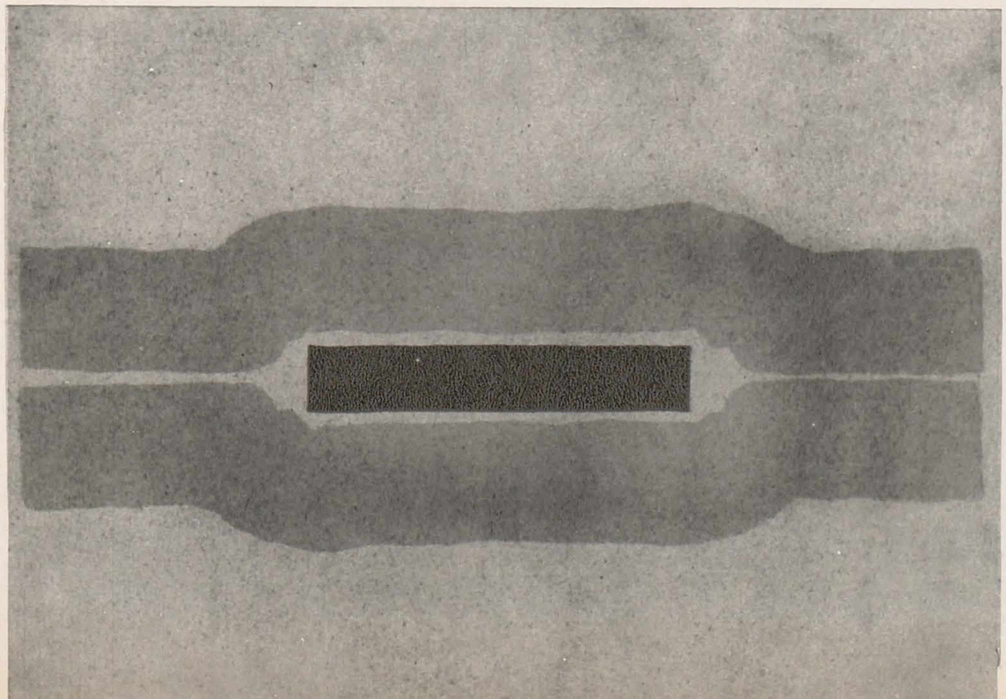
Examenul structural descoperă în ansamblul operei lui Bitzan un mecanism al juxtapunerii, care funcţionează în şirul cronologic (inconstanţa) şi în schema spaţială (constelaţie, nu arhitectură). Compunerea e fie monocelulară, fie o suspensie de « celule » distincte. Şi în imaginile narative (compoziţiile tematice în tehnici mixte), elementele sînt asociate ca succesiune de secvenţe, tot atîtea accente egale ale discursului logic şi « cîrlige » ale vizualizării. Aşadar ordinea aşezările optice (proiecţii în plan ale unor « obiecte ») sînt reversibile, virtual mobile: dacă sînt abordate ca *limbaj*, atrag o lectură anagramatică, invită la o recombinare a sintagmelor, însă doar în ordinea de imagini limitată de rigiditatea elementelor. Libertatea oferită interpretării e deci iluzorie, funcţia aleatorie e simulată doar, de fapt « priponită » într-un cîmp dat de operaţii-manevre. « Actul » artistic prezervă « datul » artistic, *instabilitatea* modulară e frînată de univocitatea formei. Cu toată indeterminarea aparentă a structurii, imaginea nu-i « deschisă », ci are finitul unui obiect prevăzut pentru un mic număr de mutări.

Demersul artistic al lui Bitzan se organizează în grupe caracterizate prin tehnologie, devenită motiv: colaje de foi transparente în 1968, xilogravuri în 1969, obiecte din piele şi cîrpă









în 1970, obiecte « mixte » (includ gravura) în 1971 nu sînt *sisteme* de ipoteze, ci alternative *empirice*: probări de materie, situații artizanale. Înlăuntrul ultimului grupaj, ilustrat în aceste pagini, nu se poate distinge vreun model, o reprezentare apriorică a unui rezultat care să motiveze creația, ci doar un punct de pornire perceptual, echivalent cu un « prototip » exterior, o sugestie prinsă în zbor din mediul material; *un decret al sensibilității*, declanșînd acea curiozitate-inventivitate de etern început: a afla efectuînd. De data aceasta, punctul de pornire e, ca într-o *artă minimală*, camera de bicicletă, sancționată « unitate de măsură » într-o tehnologie a elasticității. Secvențele xilogravate prezintă astfel « situații ale materialului », proiectat în plan grafic: raport primar de rigid-suplu, patrulaterul riguros și forma distorsă stabilesc o relație simplă ordine-dezordine. Sîntem în domeniul intuiției și percepției, al empiriei, departe de afectare scientistă ca și de perspectivă filozofică. Această operă are cauză, nu finalitate, e efectul instinctului creator de ereditar rafinament. A-simbolică, a-semantică, a-sintactică, a-pragmatică, (obiectiv structurată totuși, prin obscura și exacta reglementare a echilibrului nu doar spațial ci și vizual-tactil), imaginea e o funcție de mister al *stării ireductibile*, ultimă treaptă a organizării perceptibile, exact dovada saltului din ne-formă în formă. Mirajul posibilității, enunțat de Lichtenberg: « Dacă spun această piatră este tare (. . .) fac o operație atît de minunată, încît mă întreb dacă la alcătuirea unei cărți se pune atîta străduință creatoare în mișcare ».

Aceste lucrări sînt deci documentul potențialului creativ, mesajul lui « homo faber », elogiul productivității inerente speciei. Tehnica nu îi este fascinație, rămășag, cochetărie, ci logica nevoie a prelucrării cu mînecile suflecate.

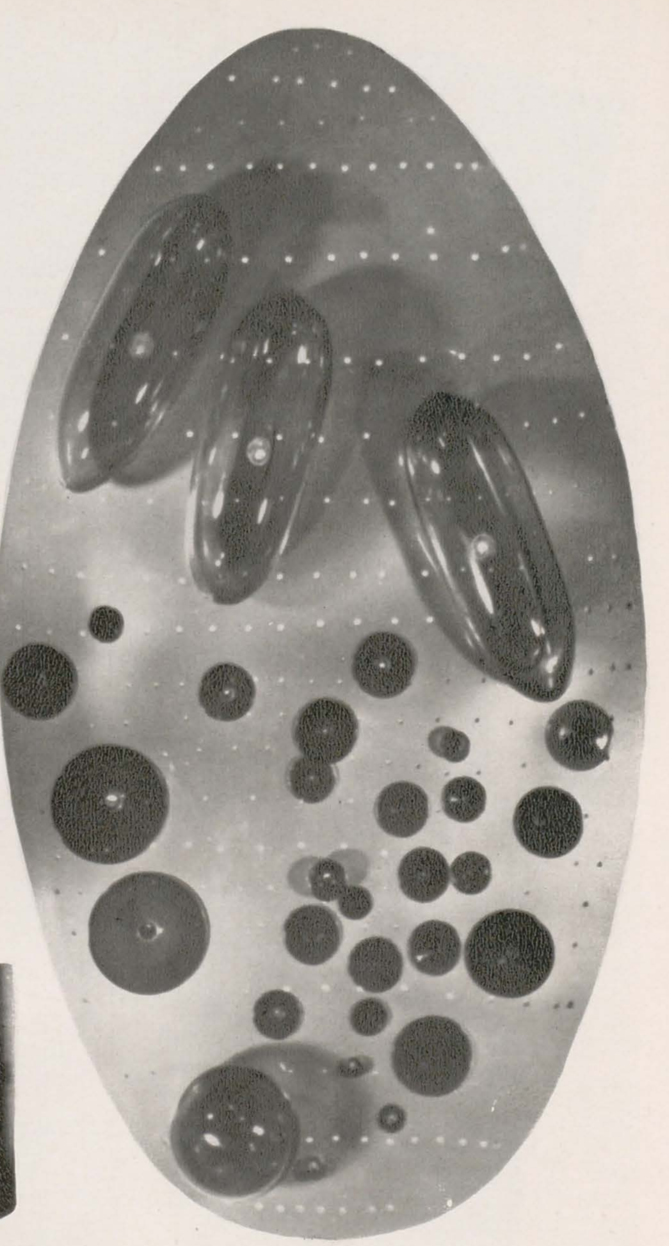
Afazie totală nu există în lumea lucrurilor; limbajul pe care lectura noastră îl proiectează asupra acestor imagini-obiecte numește codurile artei moderne (dar spre a sluji doar la « definiție prin gen proxim », nu la identificare stilistică). Același tropism imperios care determină la Bitzan raportul cu materia determină și raportul cultural, dirijîndu-i metabolismul contemporaneității. Codul artelor ,,productiviste'', obiectoare, al constructivismului inițial, generic definit (de Naum Gabo) prin desființarea masei în favoarea relației spațiale, un cod al elementarismului, al fenomenismului, al structurii ,,deschise'', toate acestea nu compun programul orientării, ci un context obiectiv de istoria artei moderne, determinant la nivelul formelor mai mult decît la nivelul concepției. Aceste semne fără semnificație par criptic-abstracte fiindcă nu li se distinge un program patronal. În fond, cum nu conduce și nu vizează conținuturi exogene, semnul n-are ce oculta, nu-i decît aparență, materiei radiată sensibil.

În mîntuirea de trivial a materialului funcționează perceptibil paradigma care ne face să distingem între zona artei-cultură și zona artei-joc, dar și, simultan, să simțim imuabila vecinătate etanșe dintre ele.

Transparențele fenomenale, despuierea, dobîndirea unui limbaj al energiei spirituale traversînd straturile senzorialului (miza actului artistic e — ca și al actului muncii — înfrîngerea materiei): la Bitzan, procesul acesta se vede în stare limită, elementară. Ca la atîția lirici români materia e însușită eufemistic.

ANCA ARGHIR

FUCINA



A XXXVIII-a Expoziție Internațională de Sculptură în Sticlă a atelierului *Fucina degli Angeli* din Veneția s-a deschis la 11 ianuarie 1971, sub auspiciile *Comitetului de stat pentru Cultură și Artă*, în sălile *Ateneului Român*.

Expoziția a reunit într-o prestigioasă selecție opere realizate în tehnica sculpturii în sticlă de către artiști din diverse țări. Sub fascinația aceleiași modalități tehnice, glorioasă prin tradiție, spiritul creator al unor artiști ca Chagall, Max Ernst, Picasso, Lucio Fontana capătă un nou impuls, iar rezultatele colaborării lor cu *Fucina degli Angeli* atestă din plin înalta măiestrie a tehnicienilor vetreriei, ca și calitățile geniului organizator al domnului Egidio Constantini, spirit deschis perspectivelor contemporane ale artelor plastice. Acest ansamblu de opere arată de asemenea și acea capacitate, tipic venețiană, de a aduna într-un nucleu creator unic tendințe depărtate ale artei moderne, fără a le impune vreun principiu simplificator sau care să atenueze diferențele lor specifice. Astfel Veneția știe să reînvie un vechi meșteșug, dîndu-i o strălucire actuală, așa cum i se cuvine prin tradiție, în virtutea transmiterii lui din generație în generație.

Puritatea coloristică și formală a rezultatelor obținute de *Forja Îngerilor* în aceste sculpturi se datorează fără îndoială unei virtuozități ce știe să se supună finalității expresive a fiecărui proiect, virtuozitate prin care mijloacele tehnice ale prelucrării sticlei au fost adaptate cu maximă precizie la cerințele pe care le impunea fiecare operă în parte; ieșind la lumină dintr-o materie comună, operele acestea ne apar cu trăsăturile lor personale, definite în toate particularitățile cromatice sau spațiale, drept creații unice. Ele se impun, cu intensitatea vieții lor coloristice, ca obiecte ale unei arte de sinteză a picturii și sculpturii. Percepem în aceste opere forma în plinătatea ei, chiar dacă sticla provoacă pe suprafața volumului infinite jocuri ale transparenței și oglindirii, atrăgătoare în ele însele. Materia a fost structurată în forme prin culoare și valori bine definite ale acesteia, de la opac la extrema limpezime. Prețiozitatea sticlei oferă însă de la început o treaptă expresivă în plus oricărui element plastic, în așa fel încît măiestria prelucrării ei se vădește mai din plin acolo unde este nevoie să fie învinsă această înzestrare, atunci cînd ea contrazice intențiile artistului sau cînd trebuie dominat hazardul creator de efecte neesențiale. Elocvente din acest punct de vedere sînt operele lui Fontana, cărora prețioasa materie nu le răpește nimic din austeritatea primordială. Subtilitatea meșteșugului vetrarilor ne face să simțim în cele mai mici nuanțe diferențele ce separă personalitatea operelor lui Tobey de acelea ale lui Luigi Veronesi, natura exuberanței lui Matta, expresia ei stilistică, morbidețea culorii lui Chagall. Aceasta pentru că nu avem de-a face cu « traduceri » în tehnica sticlei a unor intenții vag conturate sau a unor proiecte inițial concepute în alt material, ci cu realizări directe într-un material cu o expresivitate specifică. Sculptura, în ipostaza aceasta în care fiecare volum pare să aparțină florei cristaline dintr-o planetă magică, iradiază aura inevitabilă de aerian și ireal pe care nici o altă materie nu i-ar putea-o da și poate de aceea un artist ca Max Ernst, în creația căruia fantasticul se află pe primul plan, atenuează luminozitatea pieselor de șah din *Nemuritorii*, mărind prin aceasta

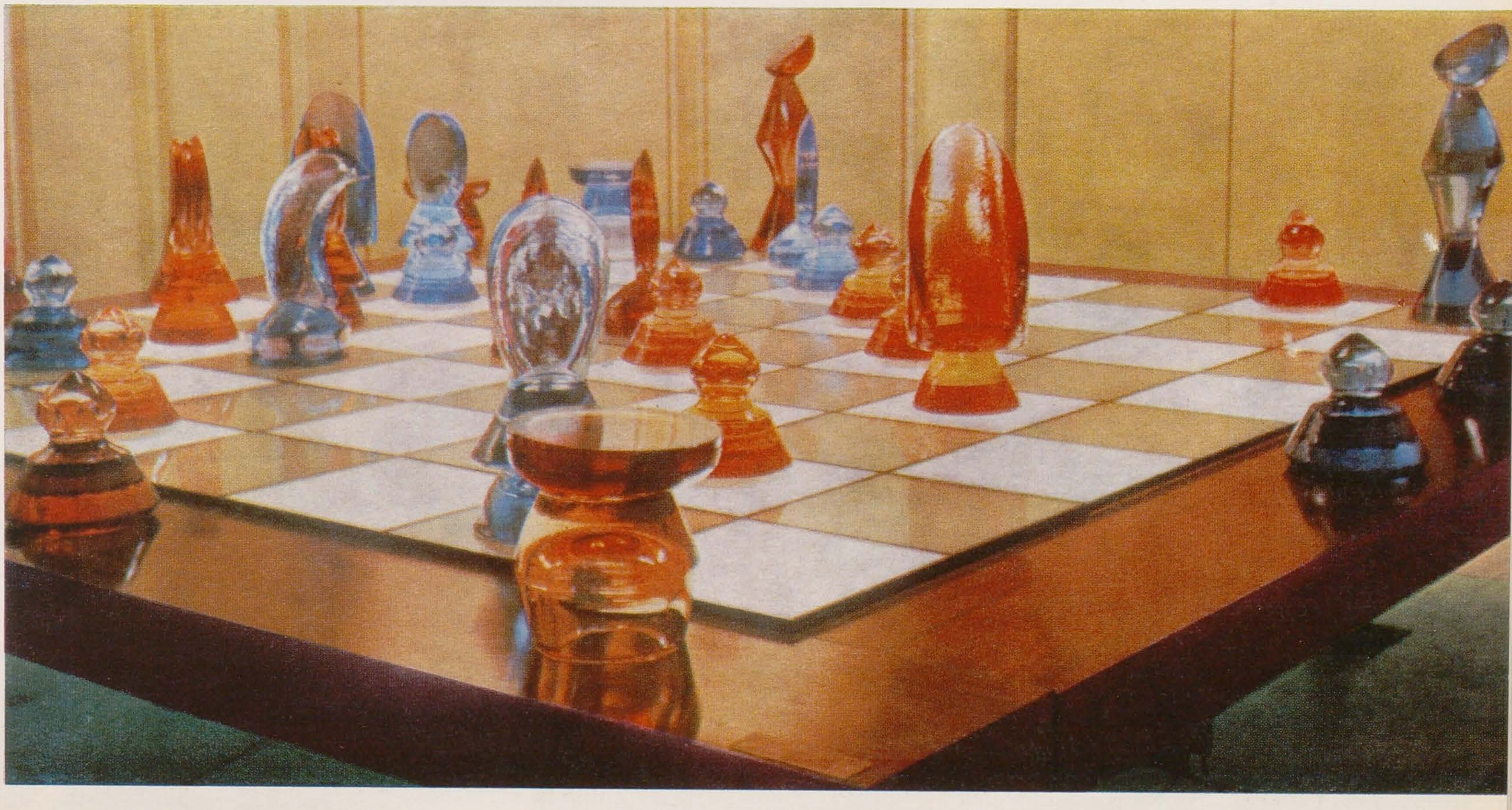
DEGLI ANGELI

OCTAV GRIGORESCU

ATENEUL ROMÂN, IANUARIE—FEBRUARIE 1971

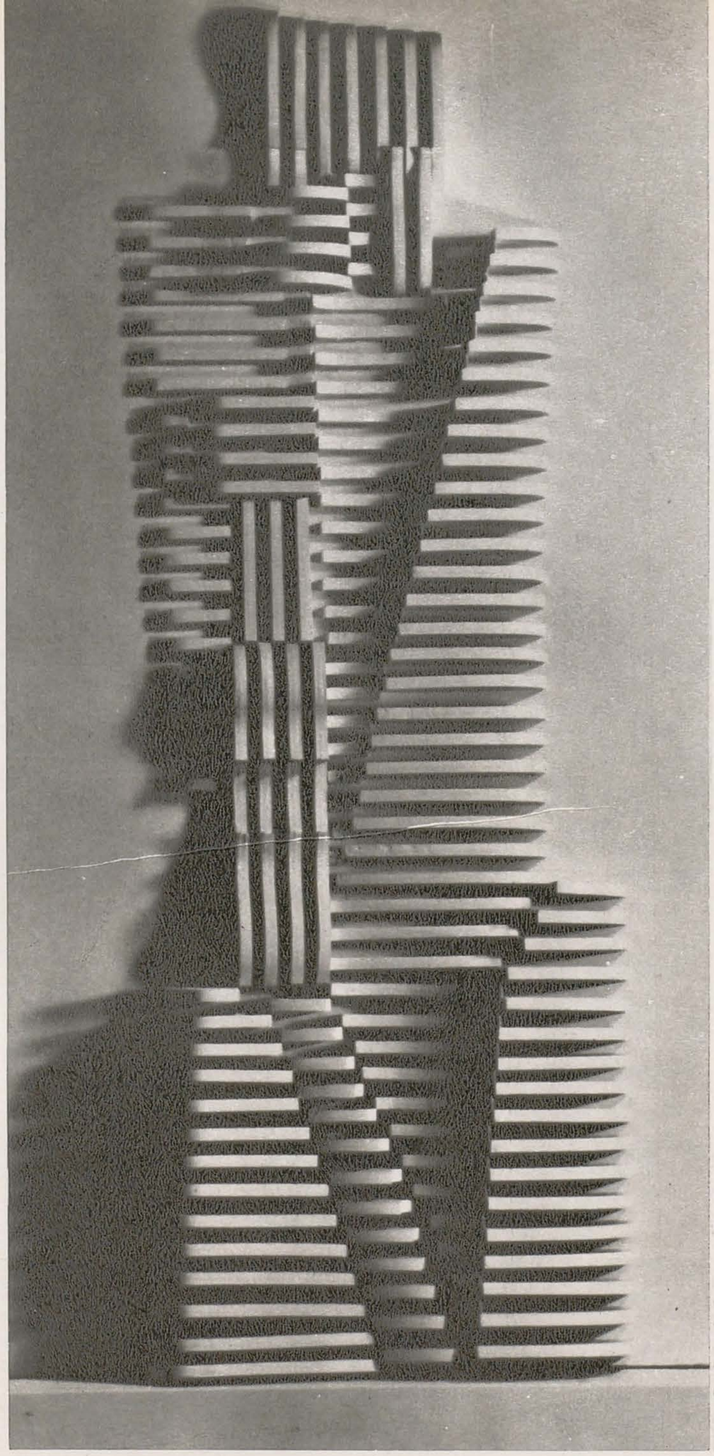
JEAN HANS ARP: Copil
LUCIO FONTANA: Concept spațial
EUGEN ISPIR: Operă I
MAX ERNST: Șah

misterul impresionantei table de joc, pe care pionii uriași par a fi decis destinul lumii însăși. Licăriri tragice, ca o prevestire mută, se întrevăd în adîncimea formelor, tăiate cu o simplitate semeață. Indirect, *Zarurile* lui Arman amintesc șahul lui Max Ernst; sînt tot piesele unui joc, mărite parcă de lumina difuză ce le străbate, dar expresia lor e calmă, aproape feminină, în întregime obiectul seamănă cu un leagăn. Pe Picasso îl găsim mai puțin intransigent în invenția formei, dar de o infinită poezie în culoarea pe care o dă nimfelor sale, alcătuite dintr-o lumină albastră ce parcă treptat se solidifică, pe măsură ce le privim. Departe de el, Nobuo Sekine pare că ne invită, cu enigmaticele sale *Faze de goluri*, să reflectăm la prezența Vidului din fenomene și lucruri, ca la o entitate demonică. Mulți artiști prezenți în expoziție cu opere ce amintesc creația lor în pictură, repropun în materia sticlei valorile paletei lor, devenite astfel mai intense sau mai senine sau cîștigînd și dimensiunea volumului. Cum era firesc, artiștii venețieni sînt atrași de lucrul la « fornace », unde diferența între sculptor și pictor se accentuează, pentru ca apoi să se contopească în forme tocmai elementele distinctive a două limbaje diferite. Astfel Giorgio Zennaro, pictor și sculptor totodată, creează *Imagini* a căror structură net sculpturală e învăluită ca de lumina gri a unor reflexe lagunare. Forme verticale, ușor contorsionate, ca tulpinile unor arbori ce înving rezistența spațiului. În atîtea asemenea opere trăiește și spiritul orașului care prin secole răzbate cu întreaga sa dantelă de palate și campanile deasupra mareelor înfricoșătoare ce îl invadează cînd și cînd; acestui spirit i se datorează faptul că prin operele create la *Forja Îngerilor* se evidențiază o dată mai mult ideea contemporaneității în arta zilelor noastre. De aceea ne bucurăm că alături de creațiile semnate de artiști din diverse țări, am putut vedea în expoziția aceasta și operele românilor Eugen Ispir și Sever Frențiu.



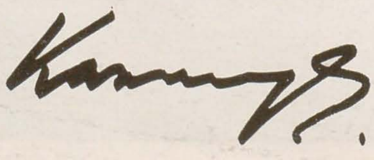
GABRIEL KAZINCZY

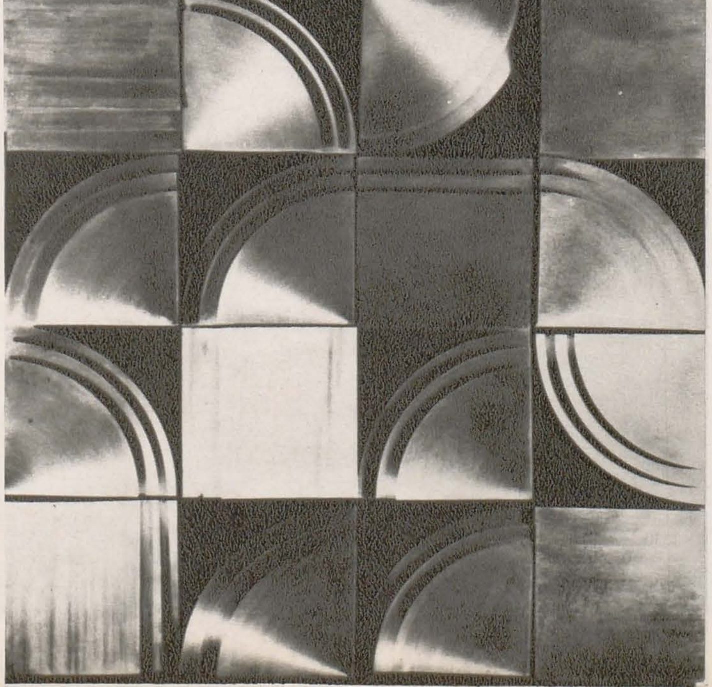
Grafician și scenograf. Născut la Timișoara, la 9 aprilie 1942.
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice «Ion Andreescu»* din Cluj (1965).
Din 1965 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1969 — Novi-Sad; 1970 — Belgrad.

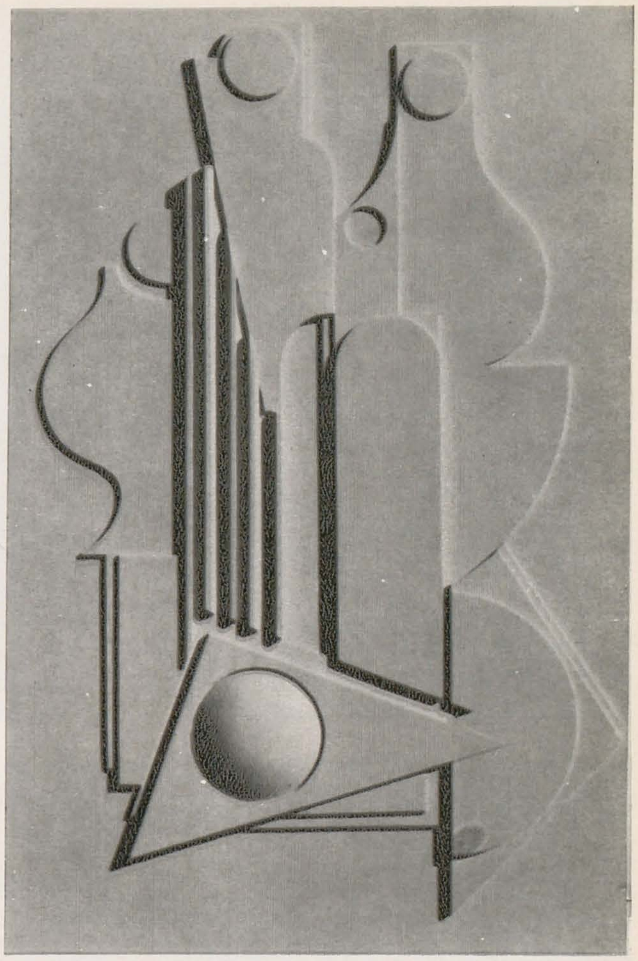


ATELIER

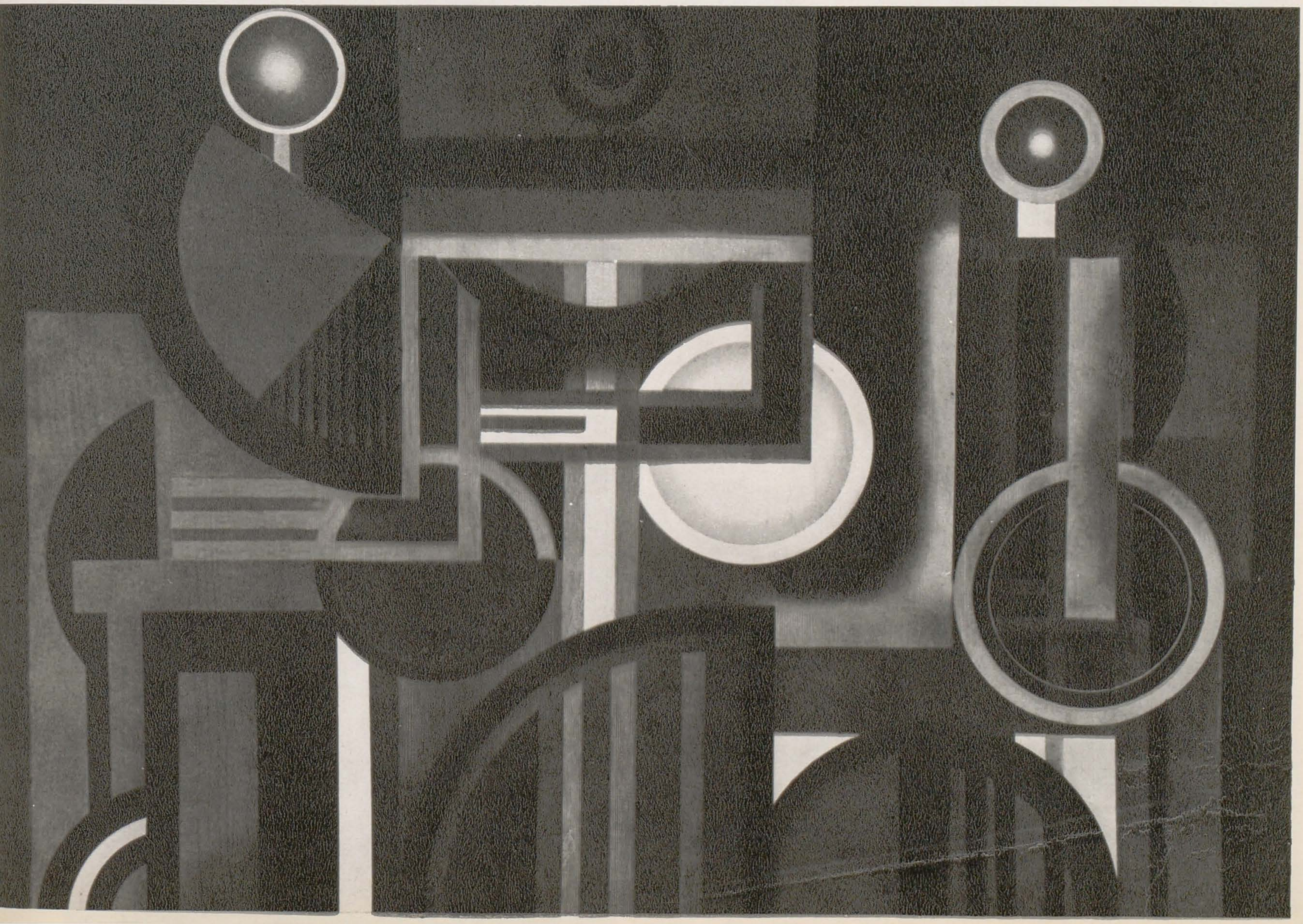
Cred că artistul trebuie să transforme dezordinea în ordine, să organizeze în cristale lumea amorfă. Acționînd în direcția «inteligenței» naturii, el are posibilitatea de a depista din vacarm consoanele și vocalele ce alcătuiesc vocabularul naturii și de a comunica prin intermediul acestuia noi informații estetice. Recurgînd, pe de o parte, la înnobilarea unor deșeuri sau obiecte și elemente avînd inițial valoare și destinație funcțională (în sensul tehnic al cuvîntului) și, pe de altă parte, la confecționarea unor «deșeuri artificiale» subordonate în mod premeditat ideilor mele estetice, aș vrea să particip la procesul de transformare a mediului natural — sau, mai exact, a mediului urban apărut în mod automat prin evoluție tehnică — într-o ambianță socială estetică, armonizată cu ideile și idealurile umane, cărora nu le mai corespunde gîndirea liniară, plană, ci gîndirea spațială.





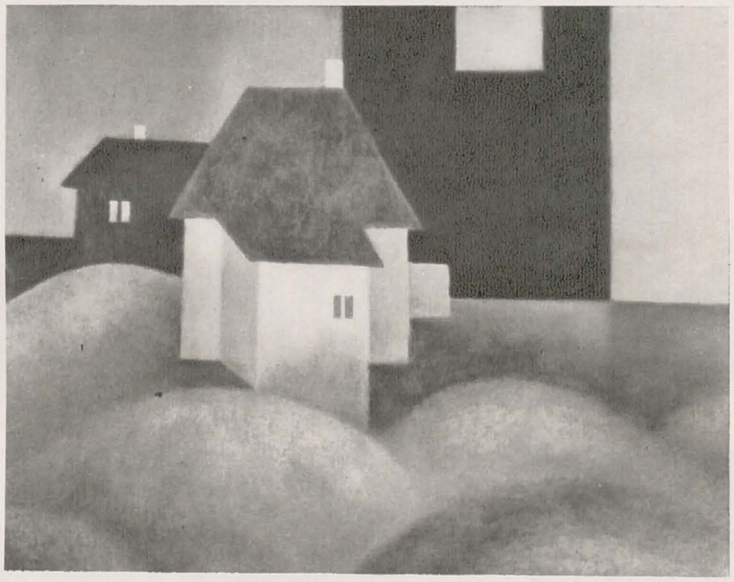


1. *Fata cu vioara* — lemn pictat
2. *Obiect I* — metal
3. *Obiect II* — metal
4. *Natură moartă* — lemn
5. *Trei muzicanți* — tempera

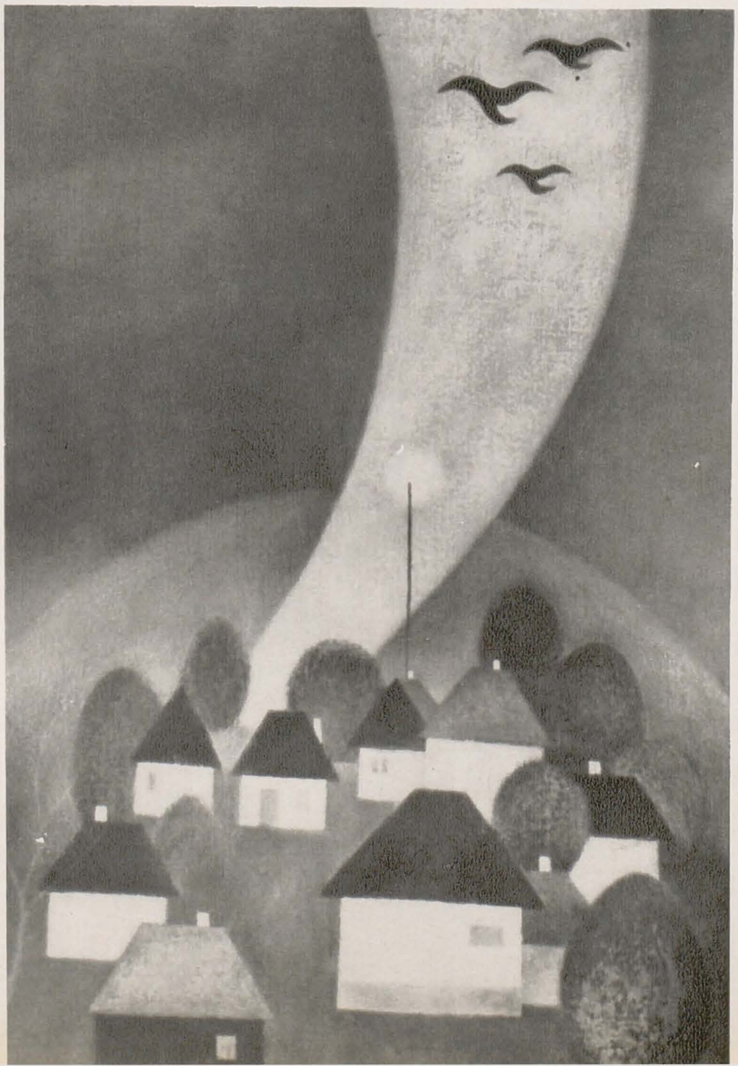


Pictor. Născut la 25 martie 1940, la Corni (județul Suceava).
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu»* (1964).
Din 1965 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1967, 1969, 1970 — București.

ION GRIGORE



ATELIER



Cu toată gălăgia
și huruitul din jur,
caut să-mi văd de treaba mea.
În preajmă privesc
din curiozitate — doar atît.
Merg pe cărărușa mea —
curată, și nu mult bătătorită.
Nu alerg spre
marele Bulevard.
Am plecat de acasă,
zicînd că n-o
să-mi schimb niciodată vorba.

ion grigore

1. *Peisaj dimineața — ulei*
2. *Peisaj — ulei*
3. *Satul — ulei*
4. *Primăvara, detaliu — ulei*
5. *Primăvara — ulei*

Stare stabilă (Stabilitate)

Stare privilegiată a unui sistem, în care acesta perseverează, astfel încît orice transformare se reduce la această stare.

Realitatea nu cunoaşte stare absolut stabilă, sau absolut instabilă: stabilitatea absolută a unui sistem presupune stabilitatea absolută a ambianţei, adică un univers compus exclusiv din sisteme izolate. La fel, instabilitatea absolută implică lipsa oricărei organizări, haosul.

Se poate vorbi, însă, de o tendinţă spre stabilitate/instabilitate, adică de o predominare a caracteristicilor de stabilitate/instabilitate. Această tendinţă fiind relativă, ea va trebui raportată la un anumit interval de timp şi la un anumit domeniu determinat al variabilelor implicate.

Frunză (după A. von Borsig)
Sistem stabilizat prin autoreglare
(Stabilitate şi reglaj)

Să ilustrăm stabilitatea unui sistem, cum ar fi de exemplu conştiinţa artistică. Să presupunem că ea reflectă o opţiune clară şi o poziţie cristalizată în ce priveşte arta. Ele rezultă din ceea ce am putea numi o concepţie despre viaţă, univers, om, societate etc.

Dacă această situaţie decurge dintr-o motivaţie necesară şi din activităţi organic înlănţuite, ea capătă particularităţi distincte, devine « privilegiată » şi tinde să se menţină prelungind actul de cunoaştere, căutînd o permanentizare, adică « perseverează », tinde să fie stabilă.

Această stabilitate ar fi absolută dacă n-ar exista un continuu bombardament de date, noutăţi, evenimente, care tind să provoace transformări în conştiinţă. De aceea se vorbeşte de « tendinţa spre stabilitate », sau de stabilitate pe un anumit interval de timp.

În cazul unei situaţii stabile, a unei conştiinţe artistice cristalizate într-un ansamblu unitar, sudat de concepte şi atitudini, schimbările rezultînd din achiziţionarea de noi informaţii nu determină o mutaţie, o cotitură, ci sînt asimilate şi par a decurge din unitatea conştiinţei.

Dimpotrivă, instabilitatea reprezintă o situaţie susceptibilă a fi schimbată uşor prin acţiunile mediului.

Reglare

Operaţia prin care se asigură tendinţa spre stabilitate a unui sistem.

Căi de reglare:

a) *Externe*: dacă există un sistem exterior celui considerat, care asigură funcţia de reglare.

b) *Interne*: dacă există în interiorul sistemului considerat un altul ce menţine acea relaţie cu ambianţa care asigură tendinţa spre stabilitate.

Principalele căi interne sînt conexiunile inverse sau feed-back-uri. Prin intermediul lor informaţiile/energiile de la ieşirea unui sistem sînt comparate cu cele de la intrarea lui.

Feed-back

Feed-back pozitiv (Reacţie pozitivă).

Conexiune inversă, prin care un procent din informaţia/energia de la ieşire este readus la intrare, pentru a o întări sau amplifica.

GLOSAR

Feed-back-ul pozitiv asigură dezvoltarea sistemului în defavoarea ambianţei, prin reproducerea structurii şi achiziţionarea de noi proprietăţi.

Feed-back negativ (reacţie negativă).

Conexiune inversă, prin care un procent din informaţia/energia de la ieşire este readus la intrare pentru a-i limita şi atenua acţiunea.

Feed-back-ul negativ asigură supravieţuirea şi stabilitatea sistemului, supus acţiunii mediului ambiant.

Existenţa şi stabilitatea unui sistem sînt determinate de o echilibrare optimă a feed-back-urilor, pozitiv şi negativ, căci, dacă ar exista numai primul, sistemul s-ar supradezvolta pînă la autodistrugere, iar dacă ar lucra numai cel de al doilea, sistemul ar evolua spre atrofiere.

Feed-back sau « reacţie inversă », « legătură inversă », este o cale internă de reglare a stabilităţii unui sistem.

Un exemplu: presupunem că un pictor doreşte să obţină o anumită pată de culoare. El nu poate obţine de prima dată tonul şi valoarea dorite, ci prin încercări succesive, prin care se apropie mereu de efectul scontat.

La fiecare încercare, el face operaţii de comparare a ceea ce a obţinut, cu modelul formulat în reprezentările sale mentale. De fiecare dată rezultă corecţii ale operaţiilor de amestec al culorilor.

A face astfel de comparaţii înseamnă de fapt a stabili o punte între rezultat şi intenţie, adică o punte orientată de la « ieşire » către « intrare », (vezi « Glosarul » din nr. 1) drept care a fost denumită « feed-back » adică « reacţie inversă ».

Exemplul nostru descrie în mod foarte simplificat un fapt mult mai complex, acela că « feed-back »-ul este el însuşi o structură cu implicaţii profunde nu atît în operaţia care se execută, cît în întreaga organizare a materiei vii.

În sfîrşit, dacă tuşele parţiale, frecate pe paletă şi puse pe pînză duc la apropierea de scopul propus, « calea inversă » se numeşte pozitivă (feed-back pozitiv), deoarece ea « ne spune » că acţiunea este bine condusă, sau că ne va conduce la un rezultat pozitiv, şi că, deci, este util şi necesar să întărim judecăţile şi intuiţiile făcute în această direcţie.

Dacă însă tuşa pusă ne îndepărtează de ceea ce am dorit, conexiunea inversă ne anunţă că efectul este negativ şi ne conduce la inhibarea sau renunţarea la acţiunile care l-au provocat. Ea se va numi « reacţie inversă » negativă.

Din cele spuse mai sus rezultă că reacţia pozitivă duce la amplificarea unui mecanism, ceea ce se face prin dezvoltarea acţiunii şi achiziţia de noi elemente utile demersului respectiv, proces care, necontrolat de reacţia negativă, ar duce la « supradezvoltare » sau chiar autodistrugere, aşa cum un organism s-ar prăbuşi sub propria greutate. Reacţia negativă are astfel rolul menţinerii stabilităţii, a echilibrului. Se vede astfel că în orice acţiune sînt prezente atît reacţia pozitivă, cît şi cea negativă.

Modelare

Operaţia de construire a unui sistem, care între anumite limite să fie funcţional echivalent cu sistemul prototip.

Black-box

(Cutie neagră) (Ross-Ashby)

Metodă de analiză, exprimată prin desemnarea unei situaţii în care:

a) se cunoaşte comportamentul unui sistem.

b) nu se cunoaşte nimic despre structura sau natura elementelor componente ale sistemului.

c) există posibilitatea de a influenţa comportamentul sistemului.

Metoda black-boxului asigură o analogie comportamentală cu sistemul analizat. Devine astfel posibilă sesizarea sistemului prin comportamentul său şi construirea unei ipoteze (de construcţie sau realizabilitate în ce priveşte structura acestuia).

Să presupunem că avem în faţă o lucrare de artă cinetică. Îi percepem de pildă mişcarea, sau efectul luminos, dar nu ştim nimic despre construcţia ei.

Să presupunem de asemenea că dorim să construim o lucrare similară. Problema care se pune, deci, este de a-i analiza sau realiza « comportamentul » în lipsa oricărei date despre aspectul său constructiv. Vom face mai multe ipoteze şi vom obţine un dispozitiv cu comportament similar dar a cărui structură poate fi aceeaşi sau poate fi alta decît a modelului.

Metoda a constat în imaginarea unor variante constructive şi explicative: mai precis, am imaginat o « cutie » (neagră pentru că nu ştim « ce conţine ») care, fără să ştim cum o va face, va trebui să se comporte într-un anumit fel. « Cutia neagră » nu este doar o metodă de construcţie, tehnică, ci prin supoziţiile şi explicaţiile la care recurgem, ea devine o metodă de cunoaştere. Explicăm un comportament făcînd presupuneri în legătură cu o structură capabilă să se manifeste astfel.

De asemenea, este considerată black-box şi situaţia prin care facem numai un proiect realizabil şi în care descriem o funcţionare. De pildă, o lucrare de artă compusă din gigantice pînze de lumină, capabile să execute o întreţesere pe cerul întunecat. Deşi tehnica actuală nu permite încă realizarea ei practică, ea rămîne « realizabilă », şi odată cu descrierea comportamentului dorit, noi am construit un black-box.

ŞERBAN EPURE

NĂZUINȚA CĂTRE GEOMETRIC ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

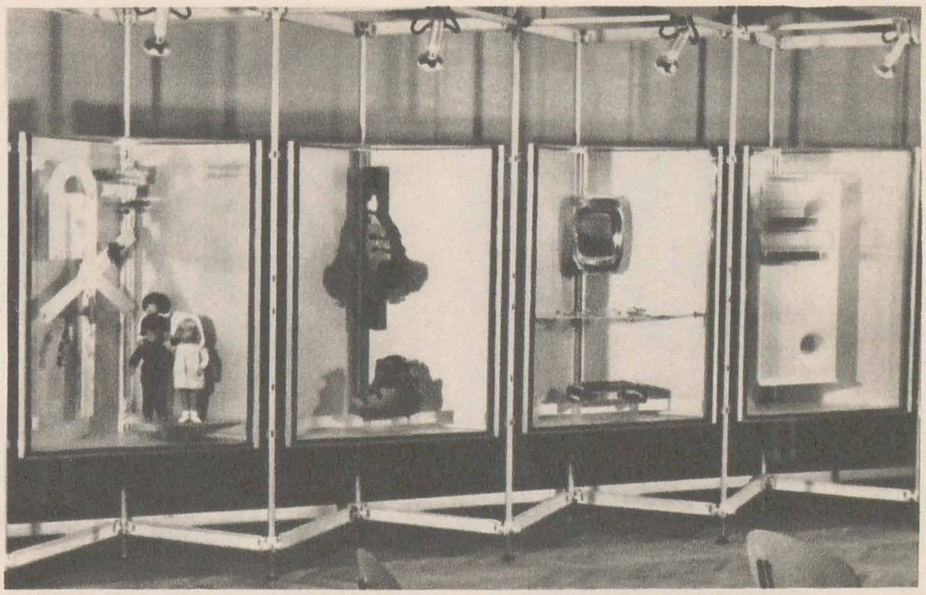
(continuare din p. 11)

țifică — ci, în primul rînd, poate, unul de mare surprindere estetică. Această « așezare » spațială este extrem de frumoasă și de grăitoare în același timp. Ea ne convinge prin severitatea construcției sale geometrice și prin misterul adînc sau primordial ce-l conține. În sculpturile sale, Richard Lippold parcă acceptă această sugestie nouă ce vine din partea geometriei naturii. Impresionanta sa compoziție spațială din anul 1963, intitulată *Zbor*, presupune un nucleu ce simbolizează, deopotrivă, o geometrie perfectă subatomică, sau una situată, din contră, la un nivel amplu de univers. « Benzi optice » leagă întreaga construcție într-un sistem geometric ideal de cîmpuri de întrepătrundere și de lumini neînțelese și misterioase.

Totul merge, în plastică, în direcția unor astfel de plămădiri și articulări de spații posibile geometrice, care să definească regiuni nebănuite ale lumii reale.

Și totuși, ceva parcă ne scapă. Scapă tocmai ceea ce a fost sacrificat, sau pus între paranteze, în doctrina de o inegalabilă frumusețe a lui Platon: *devenirea*. Știm că, pentru a asigura un statut privilegiat modelelor sale cu un caracter primar, de arhetip, ceea ce însemna o consfințire indirectă a ideii unei geometrii *prime și de structură* a lumii, Platon a abolit mișcarea universală. Interesant este faptul că orice tendință platoniciană, atît în știință, cît și în arta modernă, merge către geometrie, prin sacrificarea duratei *existențiale*. Evident, încercările de a substitui timpului uman, un « timp tangibil » și o « mișcare tangibilă », artificială — așa cum se procedează în cazul cinetismului — nu pot reprezenta soluții ultime la această fundamentală problemă a existenței. De aceea se și creează, uneori, ambianțe plastice ce țin mai mult de planul reacțiilor organice decît de actul trăirii efective — act ce poate fi privit ca dramă umană temporalizată. Tocmai de aceea probabil că trebuie să fim extrem de atenți la unele experimente artistice revelatorii, cum ar fi tentativele remarcabile ale lui Gerhard von Graevenitz. Acesta își « ascunde » sursele de energie și de lumină și caută, cu orice preț, ca în « încăperile » sale negre și perfect geometrice timpul uman ca dramă a trăirii personale să se instituie cu necesitate. Tot în această direcție merg și tendințele esteticii *aleatorii* care, năzuind să spargă ordinea geometrică ideală, vrea să instaureze o nouă conștiință a eleganței dezordinii artistice.

În acest fel, probabil că asistăm la zdruncinarea marei frumuseți a dogmei geometrice din *ea însăși*. Timpul ca dramă umană vine să suspende, cel puțin parțial, constituirea desăvîrșită a formelor geometrice.



INDUSTRIAL DESIGN ÎN ELVEȚIA

Expoziția elvețiană de la *Ateneul Român* (decembrie 1970) a fost o demonstrație de aplicare a industrial design-ului în domeniul prezentării de diferite « mărfuri ». O mare varietate de produse, de la servicii de masă la ceasornice și de la aparate de măsură și control la instrumente medicale erau încadrate într-o problematică gîndită clar și explicată foarte sugestiv, pe înțelesul tuturor. Dincolo de frumusețea atîtor obiecte familiare uneori ca scop și funcționalitate, dar atît de diferit realizate în ce privește forma, expoziția a pus în evidență relația dintre om și mediul său înconjurător, care devine din ce în ce mai mult un mediu artificial în sens de produs al unei anume civilizații.

Pentru a da un exemplu de nevoia de a regîndi, în acest context, unele concepte esențiale, să ne gîndim numai ce devine de pildă ideea de «specific național» într-o lume în care curentele de producție mondială și de comerț internațional pătrund în toate colțurile planetei noastre. Din ce în ce mai mult specificul național tinde a fi definit în funcție de alți parametri decît cei obișnuiți în trecutul chiar apropiat. Acest concept pare a se degaja de determinările ornamentice sau cromatice, el putînd fi deocamdată mai cu anevoie surprins în aspecte esențializate ținînd de raționalitatea unor anumite forme și de calități a căror realizare impune un grad din ce în ce mai înalt de generalizare. Este evident, în același timp, că industrial design-ul nu se poate dezvolta decît în cadrul unei societăți puternic industrializate. El apare ca o necesitate inexorabilă pentru societățile ce și-au construit o industrie. Poate că ar trebui să tragem o învățătură și pentru țara noastră pornind de la faptul semnificativ că în Elveția, de pildă, un stat atît de înaintat în ceea ce privește industria, baza actuală a dezvoltării industrial design-ului o constituie școlile de arte și meserii, pe care noi ne-am grăbit să le desființăm și pe care nu ne grăbim să le reînființăm, cu toate că de atîtea ori s-a cerut acest lucru.

PAUL PETRESCU

CONSTANTIN RADINSCHI

ACUARELĂ

Sala *Victoria*, Iași. Noiembrie 1970. A noua expoziție personală, cu 37 lucrări de pictură în acuarelă.

MARGARETA STAHL

PICTURĂ

Teatrul de Comedie. Decembrie 1970 — ianuarie 1971. A doua expoziție personală, cu 35 lucrări de pictură în guașă și 70 miniaturi în guașă pe lemn.

FLORIAN ALEXANDRU MILAN

LINOGRAVURĂ

Galeria mică de artă — Cluj. Noiembrie 1970. A doua expoziție personală, cu 12 linogravuri.

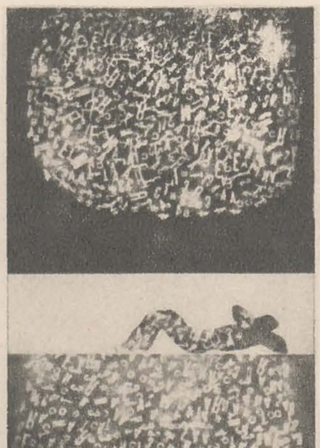
STELIAN PANȚU

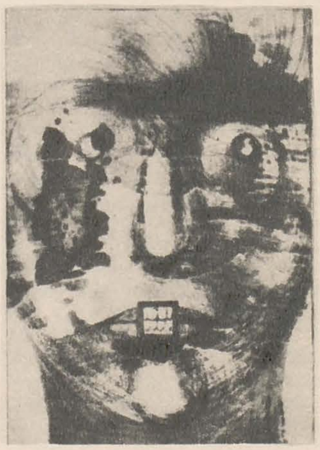
PICTURĂ, DESEN, GRAVURĂ

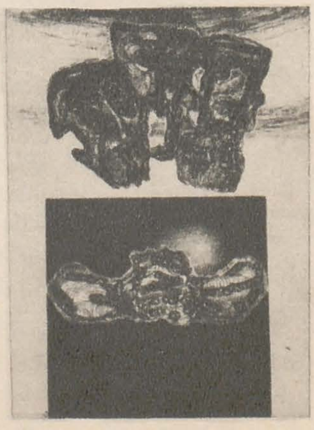
Sala Kalinderu. Decembrie 1970. Intitulată « Însemnări », a zecea expoziție personală a cuprins 75 lucrări (pictură în ulei și în acuarelă, desene în tuș și creion, litografii și gravuri pe metal).

EXPOZIȚIE DE GRUP

GRAVURĂ

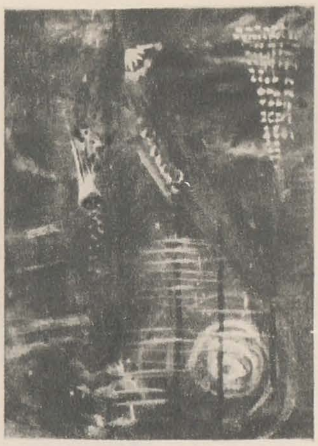






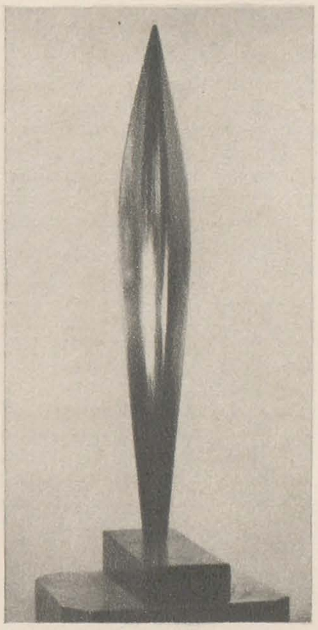
Galeriile de artă Orizont. Noiembrie-decembrie 1970. Au expus: Harry Guttman — șapte gravuri (*Autoportret*, *Hartă*, *Don Juan* și patru *Situații umane*); Adrian Dumitrache — șapte gravuri (din ciclul *Dezumanizare*); Dan Erceanu — șase gravuri alb-negru și și o gravură colorată; Valentin Th. Ionescu — șapte gravuri (din ciclurile *Aurea vita* și *Bucuriile vieții*); George Leolea — șapte gravuri (intitulate *Imagini gravate*); Ion Panaitescu — șapte gravuri (din seriile *Viziuni* și *Existențe*).

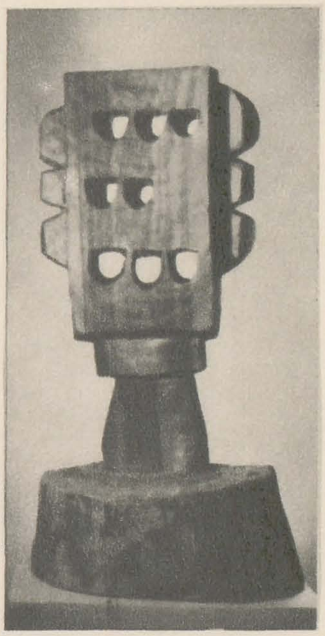
EXPOZIȚIE DE GRUP



PICTURĂ, TAPISERIE, SCULPTURĂ, DESEN

Galeriile de artă Apollo. Noiembrie-decembrie 1970. Au expus: Constanța Crișan — 7 tapiserii; Sever Mermeze — 20 lucrări de pictură în ulei și tehnici combinate; Tiberiu Nicorescu — 13 desene în tuș; Dumitru Pasima — 8 sculpturi în piatră, marmură, bronz.





OCTAVIAN OLARIU

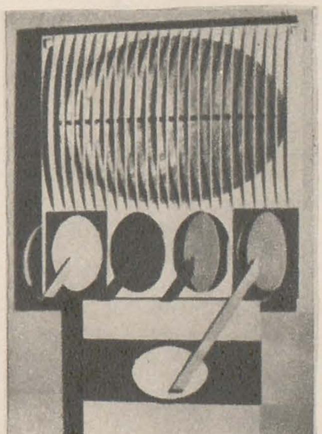
SCULPTURĂ

Galeriile de artă Simeza. Noiembrie-decembrie 1970. Prima expoziție personală, cu 21 sculpturi în piatră și lemn.

EXPOZIȚIE DE GRUP

PICTURĂ, OBIECTE, DESEN

Sala Kalinderu. Noiembrie-decembrie 1970. Au expus: Nicolae Ovejan — 8 lucrări de pictură în ulei și tehnici combinate; Eugen Stănculescu — 3 obiecte și 2 construcții grafice; Ion Dreptu — 6 lucrări de pictură în ulei și tehnici combinate; Marius Rădulescu — 7 lucrări de pictură în ulei; Sabin Ștefănuță — 7 lucrări de pictură în ulei și tempera, un desen în tuș.



GRIGORE PATRICHI

SCULPTURĂ și DESEN

Galeriile de artă Amfora. Decembrie 1970. Prima expoziție personală, cu 20 sculpturi în piatră, lemn, marmură, ghips și 14 desene.

RÉSUMÉ

CENTRES DE LA VIE ARTISTIQUE

La situation actuelle de la vie artistique en Roumanie a constitué le thème des débats organisés par notre revue à l'occasion des expositions régionales '70 — débats auxquels ont participé les critiques d'art Octavian Barbosa, Olga Buşneag, Vasile Drăguţ, Mihai Drisco, Horia Horşia, Constantin Prut.

Y a-t-il des différences entre la mentalité artistique des ateliers bucarestois et celle des autres centres artistiques? Peut-on parler aujourd'hui d'une « province » en matière d'art? Les débats ont mis en évidence le fait que le dynamisme culturel de la société contemporaine tend à instaurer un rythme synchronique au développement de l'art.

L'ASPIRATION VERS LE GÉOMÉTRISME DANS L'ART CONTEMPORAIN

Partant de la constatation que l'abstraction géométrique participe de la substance de l'art depuis les plus anciens temps, le professeur Titus Mocanu précise que si une telle propension de l'esprit et de la sensibilité était spécifique dans le passé à quelques zones seulement de la culture universelle, aujourd'hui elle est intimement liée aux aspirations du monde de la civilisation technologique.

Considérant que les tendances géométriques beaucoup plus accentuées de l'art contemporain débutent avec la peinture de Mondrian et avec la sculpture de Brancusi, l'auteur cherche à éclaircir en quoi consiste l'influence exercée par la vision mathématique et physique sur cette nouvelle forme de manifestation des structures artistiques; c'est dans ce sens qu'il souligne le rôle de certaines branches des mathématiques telles que la théorie des graphes, la topologie, la géométrie projective ou la théorie des surfaces et des courbes. En même temps est soulignée l'importance de la fonction de l'esthétique informationnelle dans le domaine artistique.

THEODOR PALLADY

Theodor Pallady (1871—1956), l'un des plus grands peintres roumains du XX-e siècle, représentant d'un certain lyrisme intellectuel, abstrait à force d'élévation, marque d'une certaine manière le devenir moderne de la tradition de l'art roumain.

A l'occasion du centenaire de sa naissance, la revue « Arta » se propose de publier des études sur l'œuvre et la personalité du peintre, afin de marquer son actualité. Le présent article contient un portrait « en marche » du grand artiste fait par son ami de jeunesse, beaucoup moins âgé, mais une des rares personnes dont Pallady, réputé mysanthrope, prisait la compagnie : Stefan I. Nenitzesco, esthéticien et critique d'art, qui retrace dans quelques séquences l'effigie morale de cet artiste, à la fois sévère, malin et capricieux. La portée mémorialistique de l'article est rehaussée de quelques aperçus critiques sur la formation du peintre pendant ses années d'études dans l'atelier de Gustave Moreau. « Gustave Moreau leur parle de l'importance de la mémoire pour le travail du peintre : l'objet qu'on voit, mais qu'on ne peint que plus tard par cœur, sans devenir pour autant artificiel ou extérieur; au contraire, cette méthode se peut concevoir plutôt comme une école d'adhérence au réel, ou mieux à la vérité, dans le sens établi depuis Aristote, qui affirmait que la poésie est plus vraie que l'histoire; Car l'histoire peut retracer quelque chose de réel, moins vrai que ce qui est conçu; de même que notre marche réalise la donnée du plan, tandis que la terre est bien ronde. . . » De cette manière, l'auteur donne une très juste idée de ce que l'art de Pallady comporte d'inéffable et de réel en même temps. Les analyses qui portent sur les dessins du peintre sont clairvoyantes : « Stylisation pour lui ne signifie pas synthèse, mais impression dont on conserve l'immédiateté; stylisation angulaire, car elle s'oppose d'une manière en quelque sorte douloureuse à l'exteriorité qu'il veut engloutir ». L'image de Pallady artiste-citadin moderne, dont les habitudes libertaires sont celles d'un indépendant farouche, est enrichie de la sorte par de rappels secrets qui envoient l'esprit critique aux racines de cet art raffiné.

STRUCTURES DU STYLE. ION BITZAN

Le cycle d'analyses des « structures du style dans l'art roumain contemporain », se poursuit avec l'article dédié à Ion Bitzan, (né en 1924) qui s'est fait remarquer lors de plusieurs expositions internationales, notamment celles de Sao Paulo, Venise, Rijeka, Edimbourg. L'œuvre des dernières années est présentée comme fonction du matériau, qui y devient « thème » perpetuel. Ce sont des images vouées au raffinement sensoriel, dépourvues de toute portée sémantique ou symbolique, affirme l'auteur de l'article, Anca Arghir, qui indique comme « invariant » de cet œuvre, par ailleurs divers et instable, un principe de juxtaposition agissant autant cronologiquement que dans l'agencement des éléments formels et qui engendre le caractère réversible, ludique, des rapports. Monocélulaire ou atomisée, l'image a l'aplomb et le mystère de l'irréductible, elle fait semblant de marquer le passage de l'informel à la forme. C'est une démarche toute « actuelle », qui obéit à la condition de synecdoque enoncée par Lichtenberg : « Si je dis cette pierre est dure. . . je fais une opération merveilleuse, de sorte que j'en suis à me poser la question s'il fallait, pour écrire un livre, dépenser la même quantité de travail ».

L'œuvre de Bitzan se propose elle-même comme document de la vertu productrice et imaginative humaine, message de l'homo faber. Par sa technique artistique, qui ménage un certain ascétisme de l'esprit de simplicité, elle enlève tout ce qu'un matériau, tel que le cuir ou le caoutchouc, pourrait avoir de trivial; l'objet finit par marquer une prise de possession euphémique du monde, et par là prend place dans l'ordre lyrique de l'art visuel roumain.

105, bd montparnasse, 105
téléphone : danton 68-84 et 85
brasserie · restaurant · american bar
dancing
exposition permanente de tableaux modernes
R. C. Seine 125.880